

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

ET

L'UNIVERSITÉ D'AVIGNON ET DES PAYS DE VAUCLUSE

LE RÔLE DE L'ESPACE DANS LE MUSÉE ET DANS L'EXPOSITION : ANALYSE
DU PROCESSUS COMMUNICATIONNEL ET SIGNIFIANT

THÈSE

PRÉSENTÉE EN COTUTELLE

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DU DOCTORAT EN MUSÉOLOGIE, MÉDIATION, PATRIMOINE
(UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL)

ET DU DOCTORAT EN COMMUNICATION (OPTION MUSÉOLOGIE)
(UNIVERSITÉ D'AVIGNON ET DES PAYS DE VAUCLUSE)

PAR

SOUMAYA GHARSALLAH

27 JUIN 2008

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»



UNIVERSITÉ D'AVIGNON
ET DES PAYS DE VAUCLUSE



ACADEMIE D'AIX-MARSEILLE
UNIVERSITE D'AVIGNON ET DES PAYS DE VAUCLUSE

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL (UQAM)

Programme de doctorat conjoint en muséologie, médiation, patrimoine

THESE

présentée pour obtenir le grade de Docteur en Sciences de l'information et de la communication (option muséologie) de l'Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse et le grade de Ph.D. en muséologie, médiation, patrimoine de l'Université du Québec à Montréal

SPECIALITE : Muséologie

LE RÔLE DE L'ESPACE DANS LE MUSÉE ET DANS L'EXPOSITION :
ANALYSE DU PROCESSUS COMMUNICATIONNEL ET SIGNIFIANT

par Soumaya GHARSALLAH

soutenue le 27 juin 2008 devant un jury composé de

M. Yves BERGERON	, Professeur d'histoire de l'art à l'Université du Québec à Montréal, Président du jury
M. André GOB	, Professeur de muséologie à l'Université de Liège, Rapporteur
M. Jean-Paul LOUBES	, Professeur d'anthropologie et d'architecture à l'EHESS et à l'École d'Architecture de Bordeaux, Rapporteur
M. Yves JEANNERET	, Professeur de communication à l'Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, Examineur
M. Jean DAVALLON	, Professeur de communication et de muséologie à l'Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, Directeur de thèse
Mme Catherine SAOUTER	, Professeure de communication à l'Université du Québec à Montréal, Directrice de thèse



Ecole doctorale Espace, Temps et Pouvoir,
Pratiques culturelles
Laboratoire Culture et Communication

REMERCIEMENTS

Cette thèse n'aurait pas pu voir le jour sans l'encadrement attentif et fructueux de Jean Davallon et Catherine Saouter. Je tiens à les remercier non seulement du soutien moral et intellectuel qu'ils m'ont toujours prodigué, mais aussi de m'avoir permis de développer mes propres réflexions et de faire de ce travail un véritable plaisir pour moi.

Je remercie toute l'équipe du laboratoire Culture et Communication de l'Université d'Avignon, en particulier Daniel Jacobi, Cécile Tardy, Yves Jeanneret et Emilie Flon pour la pertinence des remarques qu'ils m'ont apportées, que ce soit dans le cadre des séminaires doctoraux ou lors de nos échanges de travail.

Mes remerciements s'adressent également à l'équipe canadienne de l'UQAM, les professeurs, particulièrement Bernard Schiele et Raymond Monpetit, et les doctorants pour la richesse des échanges que j'ai eus avec eux lors des séminaires de Montréal. Sans oublier le personnel administratif du programme de doctorat international pour leur amabilité et en souvenir de mon séjour doctoral à Montréal.

Je tiens à remercier les membres du jury, M. Yves Bergeron, M. André Gob, M. Jean-Paul Loubes et M. Yves Jeanneret, d'avoir accepté d'évaluer ce travail.

Je remercie aussi mes amis avignonnais et spécialement Anne Watremez et Mathieu Navarro pour leur aide en tout genre depuis le début de la thèse, Fanchon Deflaux notamment pour avoir accepté de corriger cette thèse en si peu de temps, Céline Schall pour ses encouragements perpétuels, ainsi que tous ceux et celles que j'ai côtoyés au laboratoire Culture et Communication, en particulier les doctorants, grâce à qui mon séjour en France était une agréable expérience, riche et inoubliable.

Mes remerciements vont aussi à Madame Elisabeth Alexandre, responsable du service culturel au musée archéologique de Nice-Cimiez pour sa collaboration, ainsi que Monsieur Taher Ghalia, conservateur du Musée National du Bardo, et l'équipe de la Maison Jean Vilar,

particulièrement Madame Frédérique Debril, pour m'avoir donné accès aux terrains d'études de cette thèse.

Enfin, je tiens à exprimer mes sincères sentiments de gratitude et d'affection à mes parents qui m'ont toujours poussée à aller plus loin dans mes études, ainsi qu'à toute ma famille ; je remercie notamment mon mari Bechir, ma belle mère Rafika et ma tante Hayet de leurs encouragements et aussi d'avoir veillé à ce que je termine ma thèse dans les meilleures conditions.

Table des matières

Table des matières.....	3
Introduction.....	7
 PREMIERE PARTIE Construction du questionnaire, des hypothèses et de la méthodologie à partir de l'étude de processus spatiaux de communication dans le musée et l'exposition.....	 15
CHAPITRE 1 Statut de l'espace dans le processus communicationnel	17
I. Définition des processus spatiaux de communication	17
1. L'expographie comme travail de médiatisation au moyen de l'espace.....	17
2. L'intervention de l'architecture dans le processus de médiatisation.....	20
3. La mise en espace et la mise en exposition	24
4. Les dispositifs expographiques comme fondement de l'espace expositionnel et interface de médiatisation	26
5. Processus de conception et d'interprétation du dispositif expographique.....	31
II. Hypothèses.....	35
CHAPITRE 2 Description, découpage et analyse de l'espace du musée et de l'exposition : méthodologie.....	42
I. Le plan, le texte et la photo comme outils de description de l'espace.....	42
II. Protocole de découpage de l'espace muséal et expositionnel.....	48
III. Méthodologie d'analyse de l'exposition	56
1. Relations topiques.....	57
2. Modèle d'analyse du processus de signification	59

DEUXIEME PARTIE Exemples d'analyse de mises en espace et de mises en exposition
.....70

CHAPITRE 3 *Avignon, un rêve que nous faisons tous* : une exposition aménagée dans un espace existant et dont l'expographie investit l'enveloppe architecturale de celui-ci dans le processus de signification72

- I. Analyse de l'environnement et de l'enveloppe.....73
- II. Analyse de l'exposition.....79
 - 1. Séquence Les années Vilar...80
 - 2. Séquence Les années Puaux87
 - 3. Séquence La Maison Jean Vilar91
 - 4. Séquence Les premières années B.F.A.....97
 - 5. Séquence Les années Crombecque.....102
 - 6. Séquence Retour de B.F.A.106
 - 7. Séquence de synthèse109
- III. Conclusion de l'analyse de l'exposition *Avignon, un rêve que nous faisons tous* : une mise en exposition adaptée à la mise en espace architecturale existante, mais dominée par les connotations.....111

CHAPITRE 4 *Trésors de la Méditerranée* : une exposition aménagée dans un espace existant et dont l'expographie coupe avec l'enveloppe architecturale d'origine.114

- I. Analyse de l'enveloppe.....115
- II. Analyse de l'exposition.....117
 - 1. Séquence Salle du navire.....118
 - 2. Séquence Salle des lits (ou des klinés)122
 - 3. Séquence Salle des bronzes124
 - 4. Séquence Salle des médaillons127
 - 5. Séquence Salle de l'architecture.....129
 - 6. Séquence Salle du jardin.....132
- III. Conclusion de l'analyse de l'exposition *Trésors de la Méditerranée* : une mise en espace manipulée par la mise en exposition135

CHAPITRE 5 Le musée archéologique de Nice-Cimiez : une mise en espace architecturale destinée à l'exposition.....	141
I. Analyse de l'environnement.....	142
1. Le musée archéologique vs la rue.....	143
2. Le musée archéologique vs le musée Matisse	143
3. Le musée archéologique vs le parc.....	144
4. Le musée archéologique vs les arènes	144
5. Le musée archéologique vs l'ensemble monastère et musée franciscains	144
II. Analyse de l'enveloppe	144
1. Référence basilicale.....	146
2. Référence aux thermes.....	147
3. Référence aux maisons romaines	147
4. Référence aux cardo et decumanus	148
5. Référence aux couleurs des murs romains	148
6. Référence au forum	149
III. Analyse de l'exposition	151
1. Définition de la mise en exposition à partir des documents de guidage.....	152
2. Analyse de la mise en exposition à partir de la mise en espace des dispositifs expographiques	160
IV. Conclusion de l'analyse du musée archéologique de Nice-Cimiez : une mise en exposition qui n'est pas mise en espace.....	200
1. Redéfinition des unités de l'exposition et de leur mise en espace en fonction des séquences	201
2. Décalage entre la mise en espace architecturale et la mise en espace expographique.....	206
3. Définition des stratégies de mise en exposition.....	208
Conclusion de la thèse	210
Liste des figures	218
Bibliographie.....	221

Annexes.....	240
1. Musée de la guerre à Ottawa.....	241
2. Avignon, un rêve que nous faisons tous	246
3. Trésors de la Méditerranée	257
4. Musée archéologique de Nice-Cimiez.....	269

INTRODUCTION

Notre intérêt pour les musées et le patrimoine remonte à bien longtemps. C'est une passion qui s'est cultivée grâce à nos études en architecture, notamment à la suite de quelques stages au sein de l'Institut National du Patrimoine tunisien, effectués entre 1997 et 2000. Le contact avec les professionnels du patrimoine et des musées nous a sensibilisé à la question de l'exposition.

Bien que les musées tunisiens, archéologiques pour la majorité, regorgent d'objets et de collections exceptionnels, ils sont malheureusement méconnus par les autochtones ; ils sont, dans la plupart des cas, intellectuellement inaccessibles au public ordinaire et ceci à cause des conditions d'exposition déplorables. Les présentations souffrent d'un manque d'attrait et elles sont dépourvues de moyens de divulgation et de vulgarisation. De plus, rares sont les musées dont les bâtiments et les espaces ont bénéficié d'un travail muséographique et expographique, et le cas échéant, les interventions sont balbutiantes et précaires. D'où la difficulté d'instaurer une tradition de fréquentation de musées auprès des Tunisiens. Cette situation a avivé l'attention que nous portons à l'exposition et c'est la raison pour laquelle nous avons travaillé, pour notre mémoire de fin d'étude en architecture, sur un projet de musée.

Le mémoire, intitulé *Le site archéologique de Tafekhsit, essai muséographique* (2002), nous a permis d'aborder des questions relatives à l'espace muséal et à la mise en exposition. Il est composé de deux parties : la première, théorique, regroupe des analyses architecturales et muséographiques de quelques projets de musées de renommée, situés principalement en Tunisie, en France et en Italie. La seconde partie consiste à concevoir un musée pour exposer des objets retrouvés sur le site archéologique de Tafekhsit et dans toute la région du Cap Bon (au nord-est de la Tunisie), à partir de programmes scientifique, architectural et muséographique réels, réalisés en collaboration avec l'archéologue conservateur du site.

Ce projet était une véritable opportunité pour approcher les préoccupations des professionnels du musée et de l'exposition, particulièrement les concepteurs. À la suite de cet « exercice », nous avons pris conscience de la délicate tâche de l'architecte de concilier espace et exposé. Concevoir un musée, c'est à la fois réfléchir au rôle de l'espace dans le processus signifiant du contenu qu'il accueille et penser ce contenu comme un producteur de sens qui agit sur l'espace. Au-delà de sa fonction d'écrin pour les œuvres et les collections, l'espace muséal participe d'une façon ou d'une autre à la présentation. Au musée, le visiteur doit percevoir, comprendre, apprendre et s'amuser en vivant des expériences exceptionnelles et l'espace est pour beaucoup dans tout cela. La réussite du projet muséal ne se mesure pas seulement à son architecture ingénieuse ou à son expographie au design sophistiqué, car un musée n'est pas simplement un espace où sont organisés des objets : c'est avant tout un important travail de communication.

Progressivement, notre attention s'est tournée vers la question de l'intervention de l'espace dans le processus communicationnel au musée ; d'où un diplôme d'études approfondies en muséologie et médiation culturelle à l'Université d'Avignon, clôturé par un mémoire portant le titre *La programmation architecturale et muséographique des musées : quel impact sur la communication ?* (2003). L'idée de départ de ce sujet était de voir si la programmation peut être à l'origine de la réussite (ou de l'échec) de la communication au musée, puisque c'est à partir d'elle que se dessinent les lignes directrices de l'espace muséal. La conclusion que nous en avons tirée est que l'absence de coordination entre les programmes architecturale et expographique peut avoir des répercussions graves sur la construction de la signification, à cause de l'incohérence entre l'espace architectural et l'exposé. Ce dernier mémoire a soulevé d'autres problématiques beaucoup plus profondes, liées à l'espace notamment, et que nous avons décidé de traiter dans cette thèse.

En effet, depuis que l'espace est pris en considération dans les stratégies communicationnelles, le visage des musées et des expositions a changé. La dimension spatiale est de plus en plus mise au service de la communication, pour une meilleure compréhension de l'exposition. D'ailleurs dans sa plus grande généralité, l'exposition est définie comme « un

agencement de choses dans un espace avec l'intention de rendre celles-ci accessibles à des sujets sociaux » (J. Davallon ; 1999 : 14).

L'essor que connaît la communication dans les musées et les expositions est sans doute l'une des conséquences de la démocratisation culturelle. En France, le « mouvement » de démocratisation-culturelle en général et muséale en particulier a été impulsé par la critique bourdieusienne dans les années soixante : « Lorsque Pierre Bourdieu constate que les musées sont faussement démocratiques et qu'ils sélectionnent leurs publics en légitimant une culture de classe, c'est moins pour contester la nécessité du musée que pour en regretter l'inaccessibilité à tous. Ainsi la critique bourdieusienne s'attachera à montrer que l'absence de médiations explicatives des œuvres contribue à faire en sorte de trier les publics, entre ceux qui se sentent chez eux parce qu'ils disposent des codes de compréhension des œuvres et ceux qui se sentent exclus » (S. Chaumier ; 2005b : 25). Depuis, le musée a connu des mutations cruciales qui ont permis de développer son rôle social et sa dimension communicationnelle, notamment après sa redéfinition par le conseil international des musées (ICOM)¹.

Ainsi, les musées sont de mieux en mieux aménagés pour accueillir toutes les catégories de public. Ce n'est pas seulement l'accès physique qui est recherché : les efforts se multiplient pour que les expositions deviennent également intellectuellement accessibles au public non spécialiste ainsi qu'au jeune public. Le musée a désormais la mission de vulgariser les savoirs présentés et les rendre intelligibles par tous, d'où le développement des techniques de présentation. Dès les années quatre-vingt « La MNES (la Muséologie nouvelle et expérimentation sociale), par volonté de démocratisation et de désacralisation des contenus, va impulser la contextualisation qui permettra la meilleure compréhension. Les expositions doivent être scénographiées, mises en récit, et par conséquent des théâtralisations apparaissent accompagnées d'un travail sur les médiations pour les rendre plus accessibles au plus grand

¹ « Le musée est une institution permanente, sans but lucratif, au service de la société et de son développement, ouverte au public, et qui fait des recherches concernant les témoins matériels de l'homme et de son environnement, acquiert ceux-là, les conserve, les communique et notamment les expose à des fins d'études et de délectation. » (ICOM ; 1970).

nombre. » (S. Chaumier : 2005b ; 25). En s'appuyant sur la Déclaration de Santiago-de-Chili de 1972, le MINOM (Mouvement international pour une nouvelle muséologie) met l'accent, en 1984, sur les modes d'expression et de communication renouvelés du musée, ainsi que sur sa vocation sociale et sur son caractère interdisciplinaire (A. Desvallées ; 1998 : 235).

La mission des concepteurs des musées et des expositions, ne se limite plus à montrer des objets, mais aussi à médiatiser des savoirs en les contextualisant. Il s'agit de travailler tant sur le contenu que sur la forme de présentation, afin de rendre l'exposition la plus claire possible pour le public, en particulier peu instruit. Selon Barbier-Bouvet, la compétence des concepteurs d'exposition c'est de « savoir construire un discours dans l'espace et dans le temps, et non fournir eux-mêmes la matière du discours. » (1991 : 17). Notre objectif dans cette thèse est de comprendre comment et dans quelles mesures l'espace s'engage dans le processus communicationnel de l'exposition et participe à donner du sens aux objets présentés. Nous pensons que l'étude de l'implication de l'espace dans la signification, dans un contexte communicationnel, peut nous apprendre beaucoup sur la conception des musées et des expositions.

Signalons au passage que les limites qui séparent les notions de sens, effet de sens et signification sont difficiles à définir, car celles-ci décrivent des phénomènes similaires. « Pour la sémiotique, le sens résulte de la réunion, dans la parole, l'écriture, le geste ou le dessin, des deux plans que possède tout langage : le plan de l'expression et le plan du contenu. Le plan de l'expression, c'est le plan où les qualités sensibles qu'exploite un langage pour se manifester sont sélectionnées et articulées entre elles par des écarts différentiels. Le plan du contenu, c'est le plan où la signification naît des écarts différentiels grâce auxquels chaque culture, pour penser le monde, ordonne et enchaîne idées et récits. » (J.-M. Floch ; 1985 : 189). L'effet de sens est situé à l'instance de réception, il « correspond à la sémosis, acte situé au niveau de l'énonciation, et à la manifestation qu'est l'énoncé-discours. » (A.-J. Greimas et J. Courtès ; 1979 : 116). Quant à la signification, elle peut être paraphrasée soit comme « production du sens » soit comme « sens produit ». Le sens étant réservé à ce qui est antérieur à la production sémiotique, la signification est définie comme le sens articulé »

(*ibid.* : 352-353). Somme toute, les trois notions correspondent à des sémosis qui résultent à ce titre de l'association d'un signifiant et d'un signifié.

Par ailleurs, les recherches qui se sont penchées sur l'étude de l'espace du musée et de l'exposition sont nombreuses et variées (sociales, historiques, psychologiques, pédagogiques, etc.). Néanmoins, nous avons constaté que ces recherches sont restrictives et se limitent à étudier l'espace muséal sous deux angles : comme support de travail pour d'autres objets de recherche ou comme étant lui-même un objet d'étude.

Dans le cas où *l'espace muséal est étudié comme un support de travail pour d'autres objets de recherche*, le travail sur l'espace n'est qu'une étape ou un moyen qui permet de passer à l'analyse de ces objets ; l'espace n'est pas étudié dans sa spécificité. C'est l'exemple de la recherche intitulée *Ethnographie de l'exposition : L'espace, le corps et le sens* d'Eliseo Véron et Martine Levasseur (1991)². À travers l'analyse du déplacement du visiteur dans l'espace de l'exposition *Vacances en France 1860-1982*, les auteurs proposent une réflexion sur le rapport que celui-ci entretient avec ce qui est exposé. C'est également l'exemple de l'étude de Bernard Schiele et Louise Boucher (1987) intitulée *Une exposition peut en cacher une autre : Approche de l'exposition scientifique et technique [La mise en scène de la science au Palais de la Découverte]*. Les auteurs analysent l'organisation spatiale des salles de l'exposition en fonction des thèmes, pour pouvoir par la suite étudier les comportements des visiteurs et leurs parcours. Ce type de recherches mobilise l'espace comme support de travail pour analyser les pratiques exercées par le visiteur dans l'exposition. Il est focalisé sur le visiteur et a comme finalité de comprendre comment l'organisation spatiale influence son comportement. De telles approches ne permettent pas de saisir la place de l'espace dans le processus de communication, ni de comprendre ses significations, puisque celui-ci n'est qu'un outil d'investigation. Il n'est pas par conséquent étudié dans sa dimension communicationnelle, mais simplement en tant que cadre accueillant les activités du visiteur.

² La recherche est présentée dans l'article intitulée *Ethnographie de l'exposition: L'espace, le corps et le sens*.

Le deuxième type de recherches, considérant *l'espace muséal comme étant lui-même un objet d'étude*, accorde à l'espace une plus grande importance. Nous distinguons les études sociohistoriques, comme celles réalisées par Dominique Poulot (2004, 2005), qui retrace l'évolution des musées, du XVIII^e siècle jusqu'aujourd'hui, particulièrement en Europe et en Amérique du Nord. Outre l'évolution sociale, politique, anthropologique, etc., Poulot développe l'évolution des tendances architecturale et muséographique du musée. Ce dernier est étudié en tant qu'espace et institution, qui a fait l'objet de mutations et de transformations diverses, sous l'influence de phénomènes et événements sociaux, politiques, artistiques, etc. Chez Poulot, l'espace est généralement abordé dans un contexte architectural et expographique. Il est présenté le plus souvent d'un point de vue typologique et stylistique, et en tenant en considération les débats qui ont marqué l'histoire de l'architecture muséale, tels que ceux portant sur les questions de l'éclairage et du cloisonnement.

Nous citons aussi les études de Stephan F. De Borhegyi, qui s'intéressent à l'espace du musée et de l'exposition d'un point de vue socioculturel. Ces recherches sont inspirées des travaux d'Edward T. Hall sur la proxémique (E.T. Hall ; 1984)³. De Borhegyi, définit plusieurs catégories d'espaces : espace formel et espace informel, espace chaud et espace froid, espace public et espace privé, espace féminin et espace masculin (1963a). Il distingue d'un côté les espaces centrifuges (« centrifugal space » [nous traduisons]), les gens y arrivent pour être de nouveau dispersés et dispatchés, comme par exemple les espaces d'accueil et de circulation au musée ; d'un autre côté, des espaces centripètes (« centripetal space ») qui sont des espaces de rencontre destinés à regrouper les gens, comme par exemple, les salles de conférence (1963b). De Borhegyi remarque que bien que beaucoup d'études s'acharnent à comprendre les réactions de l'homme face à l'espace, dans le champ muséal, il est difficile de connaître la distance optimale entre le visiteur et les objets exposés. Ce qui est sûr c'est que

³ Rappelons que la proxémique étudie l'utilisation signifiante de la distance interpersonnelle dans la communication sociale, de même que les réactions et les comportements humains à l'espace et dans l'espace ; ces derniers varient selon les cultures et les statuts sociaux des gens (E.T. Hall ; 1984).

cette distance s'élève avec l'augmentation de la taille de l'objet et qu'elle doit prendre en compte le niveau de la ligne d'horizon du visiteur, le niveau de son regard (1963a).

Dans cette même catégorie d'études, nous distinguons aussi les recherches sur les typologies de l'espace, celles-ci sont très variées. Certaines proposent de classer l'espace du musée selon la vocation et la fonction de ses entités spatiales tel que le fait Edelman, critique d'architecture, qui pense qu'il existe aujourd'hui un archétype du musée, comprenant trois composantes distinctes (cité par Von Moss ; 1996 : 9). La première concerne les structures d'accueil (réception du public, hall d'entrée, vestiaire, restaurants, cafétérias, etc.) ; la seconde correspond aux espaces de présentation (galeries d'exposition) ; la troisième est relative aux espaces réservés à la conservation (dépôts, ateliers, etc.). D'autres typologies classent les musées en fonction de la nature de leurs espaces architecturaux (S. Von Moss ; 1996, A. Gob et N. Drouguet ; 2006). Dans son analyse de l'espace muséal, Von Moss distingue quatre solutions typologiques clés : le musée monument historique recyclé (palais préexistant réaménagé comme musée ou espace industriel recyclé en tant que musée) ; le musée « ouvert » (conçu en tant qu'espace non-qualifié qui donnerait une liberté absolue à l'utilisateur) ; le musée classique à enfilade (c'est la reprise du principe de la Grande Galerie) ; et le musée-spectacle ou musée « attraction » (c'est le musée en tant qu'œuvre d'art autonome par rapport à sa fonction) (S. Von Moss ; 1996).

Nous constatons que malgré le nombre important de recherches qui se penchent sur l'étude de l'espace muséal proprement dit, rares sont celles qui proposent de le penser du point de vue du fonctionnement signifiant de l'exposition. Les recherches s'inscrivant dans la seconde catégorie (l'espace muséal comme objet d'étude), s'occupent plus de la forme et de la fonction de l'espace et négligent souvent son contenu signifiant. Elles n'accordent pas d'intérêt à sa dimension communicative, ni à la signification qu'il est susceptible de produire, il s'agit pourtant d'une question d'envergure. C'est pourquoi, dans cette thèse, nous envisageons de compléter, voire de dépasser, ces approches et de combler les lacunes qu'elles présentent. Notre recherche propose d'étudier le processus qui permet à un dispositif ou une configuration ou structure spatiale d'exposition de signifier et de voir quand est-ce que

l'exposé produit des significations par lui-même et quand est-ce qu'il signifie en s'associant à l'espace.

La thèse est composée de deux parties ; dans la première, nous présentons le cadre théorique de la recherche en deux chapitres. Le premier construit le questionnement à partir de l'étude des processus spatiaux susceptibles de participer à la communication dans l'espace du musée et de l'exposition. Nous énonçons nos hypothèses à la fin de ce chapitre. Dans le deuxième chapitre, nous mettons en place notre méthodologie de travail qui comprend trois volets : la méthode d'élaboration du corpus, la méthode de découpage de l'espace et de l'exposé et enfin la méthode de leur analyse. La deuxième partie est réservée à l'analyse de trois terrains, qui serviront à tester nos hypothèses et à répondre aux questions de la thèse ; chaque terrain est analysé dans un chapitre à part. Il s'agit de l'exposition temporaire *Avignon, un rêve que nous faisons tous* (Maison Jean Vilar, Avignon), de l'exposition permanente *Trésors de la Méditerranée* (musée national du Bardo, Tunisie) et du musée archéologique de Nice-Cimiez. Ces expositions sont de type documentaire ; elles présentent un contenu selon une histoire, un programme narratif. Nous excluons les expositions artistiques de notre corpus, car elles présentent des approches différentes de l'espace qui, pour l'instant, ne font pas partie de nos centres d'intérêt. Les résultats de l'ensemble des analyses des trois terrains seront discutés dans la conclusion de la thèse, à la fin de cette partie.

PREMIÈRE PARTIE CONSTRUCTION DU QUESTIONNEMENT, DES HYPOTHESES ET DE LA METHODOLOGIE A PARTIR DE L'ETUDE DE PROCESSUS SPATIAUX DE COMMUNICATION DANS LE MUSEE ET L'EXPOSITION

Cette première partie a pour finalité de préparer le cadre réflexif de la recherche, afin de pouvoir passer par la suite aux analyses qui vont permettre de répondre aux questions qui nous préoccupent. Nous partons de l'étude du statut de l'espace dans le musée en général et l'exposition en particulier pour construire notre questionnement. En explorant les techniques de présentation et de traitement de l'espace (l'expographie, la muséographie et la scénographie), nous verrons comment celles-ci sont liées au travail communicationnel de l'exposition, en particulier la médiatisation. Nous étudions par la suite l'intervention de l'architecture, en tant que processus de conception et de construction de l'espace dans l'exposition, pour voir comment elle influence la perception de l'exposé et par conséquent la communication.

Ces études vont nous conduire à la redéfinition de deux notions fondamentales pour la suite de notre recherche, à savoir la mise en espace et la mise en exposition. Celles-ci se définissent à partir de la séparation de l'espace et de l'exposé. Ces notions prennent sens compte tenu du dispositif expographique, troisième concept clé de la thèse. Nous le considérons comme le résultat de la concrétisation du programme narratif, qui va déterminer le discours expographique et le scénario de l'exposition (ces derniers sont définis dans un autre paragraphe de ce chapitre). Tous les concepts et notions que nous développons sont abordés dans un contexte muséal et par rapport à d'autres notions sujettes à confusion. Ce travail permet de clarifier notre approche et de déterminer notre objet d'étude. L'idée est d'analyser l'espace de l'exposition à partir des dispositifs et processus qui font qu'il existe et qui lui permettent d'établir une communication. Nous présentons les questions de la thèse, au fur et mesure de la définition de ces notions.

Les hypothèses sont exposées à la fin du premier chapitre. Elles sont formulées en se basant sur la nature des dispositifs et processus de l'espace définis précédemment. Elles concernent les relations qui gèrent l'espace du musée et de l'exposition, les effets de connotations susceptibles d'apparaître dans cet espace, les opérations de textualisation de l'exposition, et le point de vue porté par le concepteur et le visiteur sur le sujet ou l'objet représenté. Nous pensons que tous ces aspects influencent le processus signifiant de l'exposition et agissent par conséquent sur l'opération de communication.

Dans le deuxième chapitre de cette partie, nous présentons la méthodologie. Elle est construite en tenant compte des propriétés de l'espace et des hypothèses dégagées dans le chapitre précédent. Le premier volet propose une méthodologie de construction d'un corpus sur l'espace, en mettant à l'œuvre trois outils de documentation : le plan, la photo et le texte. Le deuxième volet, propose une méthode de découpage de l'espace du musée et de l'exposition suivant un protocole que nous avons élaboré pour cet effet et dont la finalité est de contrôler tous les détails de celui-ci. Le troisième volet présente la méthode d'analyse de l'espace et de l'exposé ; celle-ci mobilise un ensemble de relation que nous appelons les relations topiques, ainsi qu'un modèle d'analyse, que nous avons mis en place pour saisir le fonctionnement signifiant et communicationnel de l'exposition. Ces deux outils vont nous permettre de passer à l'analyse des trois terrains d'étude dans la deuxième partie de la thèse.

CHAPITRE 1 Statut de l'espace dans le processus communicationnel

La thèse stipulant que l'exposition est un média est aujourd'hui reconnue par tous les spécialistes du musée. « La notion de « média » désigne un *support* de sens, un *lieu* de production (et donc de manifestation) du sens » (E. Véron et M. Levasseur ; 1991 : 28). Pour Jean Davallon, il faut entendre par « média » que l'exposition est un objet culturel, mais qui est considéré sous l'angle d'un dispositif communicationnel (J. Davallon ; 1999 : 44). La spécificité communicationnelle de l'exposition, comparée à d'autres médias tels que le livre, le film ou la télévision réside dans son aspect spatial tridimensionnel et réel (A. E. Parr ; 1961) ; l'espace y occupe un rôle capital et influence sa perception, d'ailleurs dans le chapitre « l'espace parle », de son ouvrage *Le langage silencieux*, Edward Hall a montré que « des milliers d'expériences nous prouvent que l'espace est un moyen de communiquer » (E. Hall ; 1984 : 179). L'espace du musée et de l'exposition résulte de plusieurs processus conceptuels qui autorisent son organisation et sa sémiotisation pour qu'il devienne un lieu de communication. L'exposition fait l'objet de stratégies communicationnelles diverses, dont la finalité est de conjuguer objets, médias et espaces pour permettre une production aisée d'effets de sens. Dans ce chapitre, nous étudions les processus liés à l'espace, qui permettent la communication au sein de l'exposition.

1 Définition des processus spatiaux de communication

1. L'expographie comme travail de médiatisation au moyen de l'espace

Le développement de la pratique conceptuelle de l'exposition a été accompagné de l'apparition de nouvelles techniques et de savoirs, propres à la présentation, en particulier

l'expographie. L'expographie est souvent confondue avec la muséographie, la scénographie et même la décoration. Pourtant il s'agit d'opérations bien distinctes. C'est pourquoi nous suggérons de revenir sur leurs définitions pour mieux les comprendre et les distinguer. En effet, « la muséographie comprend les techniques requises pour remplir les fonctions muséales et particulièrement ce qui concerne l'aménagement du musée, la conservation, la restauration, la sécurité et l'exposition. » (A. Desvallées ; 1996 : 233). Comme le constate André Desvallées, en français, l'usage de ce mot a malheureusement tendance à ne désigner que l'art - ou les techniques - d'exposition. La scénographie est « l'art de l'organisation de la scène et de l'espace théâtral » (*le petit Larousse* ; 2003). C'est « l'ensemble des éléments picturaux, plastiques, techniques et théoriques qui permettent la création d'une image, d'une construction bi ou tridimensionnelle, ou la mise en place d'une action, notamment théâtrale » (*Grand Larousse universel* ; 1989 : 7200). Force est de constater que la référence au théâtre dans les définitions de la scénographie est on ne peut plus présente : c'est la raison pour laquelle nous n'utilisons pas ce terme dans le cadre de l'exposition.

Nous retiendrons le terme d' « expographie » pour désigner ce qui qualifie l'art (ou les techniques) de l'exposition, qu'elles se situent dans un musée ou dans un espace non muséal. Proposé en 1993 par André Desvallées, en complément du terme « muséographie », il désigne « la mise en exposition est ce qui ne concerne que la mise en espace, ainsi que ce qui tourne autour, dans les expositions [...], que ces dernières se situent dans un musée ou dans un lieu non muséal » (A. Desvallées ; 1996 : 174). L'expographie « vise à la recherche d'un langage et d'une expression fidèle pour traduire le programme scientifique d'une exposition. En cela elle se distingue à la fois de la décoration, qui utilise les expôts en fonction de simples critères esthétiques, et de la scénographie [...] » (*ibid.* : 221). L'expographie exclut la conservation, la restauration, la sécurité et l'exposition, propres à la muséographie. Elle ne prend en compte que les techniques de présentation, de communication et de médiatisation (J.-J. Ezrati : 1998 : 122).

La médiatisation est entendue comme la mise en forme d'un contenu à travers un média, un processus de création de dispositifs médiatique ou de communication dans lequel la scénarisation occupe une place prépondérante (D. Peraya et J.-P. Meunier ; 2004). Elle a pour

objectif de rendre accessible au public un savoir, une collection, un discours, etc., en général un contenu ou un énoncé. Jean Davallon définit la médiatisation comme un agencement matériel dont les caractéristiques techniques déterminent la relation qui pourra s'établir entre les visiteurs et ce qui est présenté. La médiatisation est l'organisation de l'espace même où se trouve la chose à découvrir, à apprécier, à connaître et dans lequel pénètre le récepteur. Cette organisation conceptuelle prend en charge le visiteur et s'adresse à lui. Et c'est cet usage d'un agencement technique en vue de la réception de quelque chose par quelqu'un qui semble être un des aspects constitutifs d'un média (J. Davallon ; 1999 : 36).

En tant que travail de médiatisation, l'expographie mobilise plusieurs types de média et utilise l'espace pour produire de la signification. En façonnant l'espace, elle permet une meilleure compréhension du contenu de l'exposition. Elle met en œuvre des « objets » disparates qui constituent les éléments, les unités de base de son langage et qui permettent l'accès au savoir. Elle constitue un discours et elle est porteuse de sens. En considérant l'exposition comme un média de communication, l'exposition est à la fois médiation et médiatisation, « l'épaisseur que la médiatisation donne au média sert d'appui à la médiation. » (*ibid.* : 37). À la différence de la médiatisation, la médiation donne lieu à une relation ternaire et établit la nécessité de recourir à la figure du tiers (M.-J. Choffel-Mailfert ; 2002 : 147). Dans sa définition fonctionnelle, la médiation culturelle « vise à faire accéder un public à des œuvres (ou des savoirs) et son action consiste à construire une interface entre ces deux univers étrangers l'un à l'autre (celui du public et celui, disons, de l'objet culturel) dans le but précisément de permettre une appropriation du second par le premier. Mais dans la pratique, elle n'en couvre pas moins des choses aussi diverses que la pratique professionnelle des médiateurs (de musée ou de patrimoine, par exemple). » (J. Davallon ; 2003a : 38). Elizabeth Caillet considère que la médiation est ce qu'accomplit le médiateur, une sorte d'« accompagnement » du visiteur pour l'aider à accéder aux œuvres ou aux savoirs présentés dans le musée (E. Caillet ; 1995 : 42). Étant donné que la médiation est souvent perçue comme une communication qui fait appel à un médiateur, généralement humain, pour s'adresser au public, nous utilisons le terme médiatisation pour désigner la communication découlant du travail expographique et opérée directement entre l'objet et le visiteur.

Notre objectif dans cette thèse est de comprendre par quel moyen et dans quelles conditions, la médiatisation mobilise l'espace comme, lieu, support, voire outil de communication pour produire de la signification. En réalité, l'espace muséal est la résultante du projet expographique mais aussi architectural. C'est pourquoi il est important de savoir comment se présente ce dernier dans les musées et les expositions pour pouvoir analyser les significations qu'il produit et comprendre comment il participe au processus de médiatisation.

2. L'intervention de l'architecture dans le processus de médiatisation

Pour parler d'espace architectural dans un contexte muséal, nous pensons qu'il est important de distinguer l'espace muséal et l'espace expositionnel. Le premier découle du travail architectural, il comprend des espaces répondant à des fonctions diverses, tels que les espaces d'exposition, les espaces de service, les espaces de conservation, etc. Le second, l'espace expositionnel (ou d'exposition), résulte du travail expographique, appliqué à l'espace architectural. Il est généralement inclus dans un espace muséal, mais il peut s'étendre hors des murs du musée, comme par exemple la station de métro Arts et Métiers à Paris, qui est un prolongement de l'espace expositionnel du musée Arts et Métiers. D'une manière générale nous parlons d'espace muséal lorsqu'il s'agit d'un musée, et d'espace expositionnel lorsqu'il est question d'une exposition organisée dans un espace dont la fonction première n'est pas de type muséal. À titre d'exemple, nous ne pouvons pas parler d'espace muséal pour une exposition organisée à l'hôtel de ville d'Avignon (comme les expositions de Noël présentées chaque année au hall d'accueil), car l'institution n'a pas à l'origine les fonctions d'un musée : nous parlons plutôt d'espace expositionnel.

Nous considérons que l'espace architectural de l'exposition est l'enveloppe dans laquelle va se produire le travail expographique. « La notion d'« enveloppe », [...] reposerait sur un schéma topologique, faisant de l'objet le cœur d'un *container* délimité par une paroi stratifiée » (J. Fontanille ; 1996 : 171). Elle est entendue ici comme un « emballage architectural » pour reprendre le terme de Philippe Boudon (1971), elle possède par conséquent deux façades, une intérieure et une extérieure. L'enveloppe architecturale ne se

présente pas toujours de la même façon, notamment à l'intérieur de l'exposition : elle peut être neutre ou perceptible et productrice de signification.

Pour *les expositions dont l'enveloppe architecturale est neutre*, la façade intérieure s'« efface » et cède la place à l'exposé. La neutralisation correspond à la suppression de l'environnement visuel émanant de l'architecture (A. Desvallées ; 1998 : 235). L'expographie utilise généralement *a neutral background* ou un fond neutre (Belcher ; 1991 : 60). L'enveloppe architecturale est considérée comme un simple support fonctionnel pour les objets exposés qui sont les seuls à signifier. Elle a dans ce cas un rôle purement phatique au sens de Jakobson (R. Jakobson ; 1963 : 217), c'est-à-dire que son rôle se limite à établir, prolonger ou interrompre la communication.

Ce type d'exposition est conçu dans l'esprit muséographique de Georges Henri Rivière. Au musée des Arts et Traditions Populaires, Rivière présente les objets dans une atmosphère sombre et confinée, du style « nocturama », qui occulte complètement l'architecture. Seules les unités d'exposition sont visibles. La neutralisation de l'enveloppe architecturale a pour conséquence de recentrer l'attention sur l'objet. Cette catégorie d'enveloppe correspond aux musées conçus dans l'approche des architectes américains Hitchcock et Johnson, de type boîte ou container. Elle laisse une grande marge de manœuvre à l'expographie grâce à la multiplication d'espaces ouverts ou mobiles (D. Poulot ; 2005 : 92). C'est l'exemple du musée du pont du Gard et du Visiatome à Marcoule. Dans ces musées, les enveloppes architecturales ne sont visibles que de l'extérieur de l'exposition : elles présentent le degré zéro de l'architecture, entendu au sens de Barthes (R. Barthes ; 1993 : 1510) et que nous caractérisons par une séparation entre architecture et exposé. L'exposition est dans ce cas un espace clos, contrôlé par l'expographie.

Pour d'autres cas de musée, la façade intérieure de l'enveloppe architecturale peut être visible mais neutre. Les murs sont généralement peints en blanc : c'est le style « clinique ». L'enveloppe architecturale ne produit pas des significations en rapport avec l'expographie. Pour cette catégorie d'enveloppe, l'architecture ne participe pas à la médiatisation du contenu de l'exposition : elle est neutralisée.

La seconde catégorie concerne *les expositions dont l'enveloppe architecturale produit des effets de sens en rapport avec l'exposé*. Dans ce cas, l'enveloppe architecturale contribue à faire de l'exposition un média ; elle participe à la production de signification au même titre que les objets exposés. Elle est donc un objet médiatique. C'est l'exemple des musées aménagés dans des bâtiments existants transformés en musées (qu'ils soient monuments historiques ou pas), et dont l'exposition est en rapport avec leur fonction d'origine : les châteaux et palais (le château de Versailles), les mines réaffectées (le musée de la mine Couriot à Saint Etienne), les maisons de célébrité (la maison d'Antonio Gaudi à Barcelone), etc. C'est également l'exemple des musées construits pour cet effet comme le musée de plein air de *Djerba heritage* en Tunisie. Cet exemple moins connu fait partie du parc d'attraction *Djerba explore*, situé sur l'île tunisienne de Djerba. C'est un ensemble expographique présentant des reconstitutions en vraie grandeur d'une maison traditionnelle djerbienne typique, d'un atelier de tissage, d'une huilerie, d'un atelier de poterie... Les bâtiments représentent des modèles de l'architecture vernaculaire de l'île ; les intérieurs d'époque meublés sont visitables aussi.

La visite des musées dont l'enveloppe architecturale produit des effets de sens en rapport avec l'exposé présente un double intérêt : la visite de l'exposition et celle du monument ou bâtiment. Pour ce type d'espace, l'architecture est un objet d'exposition, un environnement dans lequel se plonger. L'enveloppe et l'exposé fonctionnent en complémentarité. L'architecture intervient activement dans le processus signifiant du contenu de l'exposition ; elle est, par conséquent, un outil de médiatisation. Néanmoins, les significations produites par l'enveloppe architecturale peuvent renvoyer à des univers référentiels autres que ceux de l'exposition ; c'est-à-dire que l'architecture et l'exposé fonctionnent indépendamment l'un de l'autre. Chacun produit des effets de sens de manière isolée et menace les significations produites par l'autre. Ce type d'enveloppe concerne tous les musées aménagés dans des bâtiments dont l'architecture imposante domine ou dérange le contenu expographique, par exemple : les musées « spectacle » ou musées « attraction », pour reprendre les expressions de Von Moos (S. Von Moos ; 1996 : 7). Le *Guggenheim Museum* de Bilbao, conçu par l'architecte Frank Gehry, en est l'archétype : son architecture se veut sculpture. Le musée n'est plus un simple réceptacle des œuvres mais une œuvre d'art

autonome. Quoique ce type de musée soit installé dans un bâtiment conçu spécialement pour recevoir des collections préalablement définies, l'espace architectural devient lui-même une attraction en concurrence avec l'exposé. Il est conçu en tant qu'exercice de style⁴. Corrélativement, pour cette catégorie d'enveloppe, l'architecture ne contribue pas à médiatiser les objets exposés.

Somme toute, l'enveloppe architecturale et l'exposé ont parfois un fonctionnement sémiotique complémentaire qui conduit à produire des effets de sens compatibles et parfois, ils fonctionnent séparément. L'objectif n'est pas de dire si l'enveloppe architecturale doit être visible ou invisible, neutre ou signifiante. Le problème de la typologie des musées ayant fait couler beaucoup d'encre, ce qui nous intéresse ici c'est de comprendre comment l'espace architectural intervient dans le discours expographique que ce soit par une enveloppe fort présente ou bien par une enveloppe discrète qui s'efface totalement.

L'étude de la signification liée au fonctionnement spatial de l'exposition, revient à analyser le degré d'intégration-séparation entre l'espace et l'exposé. Toutefois, une telle analyse apparaît compliquée pour deux raisons. Premièrement parce que nous ne disposons d'aucun moyen d'évaluer le degré d'intégration – ou au contraire, de séparation – entre espace et exposé. Deuxièmement, lorsque l'espace participe activement à la production du sens de l'exposition dans son ensemble, il est difficile de démêler le sens relevant de l'espace d'avec celui appartenant à l'exposé. En admettant que l'espace expositionnel soit la combinaison d'espaces et d'exposés, il est nécessaire de revenir sur les processus conceptuels qui ont permis sa concrétisation et qui rendent possible son interprétation, à savoir la « mise en espace » et « la mise en exposition ».

⁴ L'architecte américain Richard Meier n'a-t-il pas déclaré qu' « En tant qu'architectes, nous devons faire des musées qui soient des œuvres d'art pour procurer du plaisir aux visiteurs » (cité par A. Gob et N. Drouguet ; 2006 : 235).

3. La mise en espace et la mise en exposition

Nous proposons de redéfinir ces deux processus spatiaux afin de lever toute ambiguïté. Aussitôt, nous écartons la notion de « mise en scène », car nous préférons la réserver au domaine théâtral et aux expositions d'art. La mise en espace et la mise en exposition sont tantôt confondues, tantôt considérées comme deux actions distinctes. André Desvallées donne la même définition à ces termes, ainsi qu'aux termes de « mise en valeur », de « mise en montre », de « montrance » et d' « ostention ». Il les définit comme étant « l'action de donner à voir à quelqu'un des choses placées dans un espace spécialement consacré à cette action » (A. Desvallées ; 1998 : 228). Empruntés à des disciplines diverses, ces termes présentent en réalité des nuances qui empêchent de les ranger sous la même définition. En même temps, la définition très généralisée de Desvallées montre la richesse des opérations dont dispose le travail expographique. Pour Bernard Schiele, mettre en exposition c'est « préciser ce qu'il y a à dire, le but dans lequel on le dit et le moyen par lequel on le dit pour déterminer le choix des contenus et retenir le principe organisateur de l'exposition » (B. Schiele ; 1992 : 17). Nous remarquons que cette définition est plus proche de l'acte de programmation en tant que travail théorique que de l'acte de mise en exposition en tant qu'action pratique.

Nous considérons que la mise en exposition est l'opération de créer un espace de médiatisation entre le visiteur et les objets, en constituant un environnement cognitif organisé, pour présenter un ensemble d'informations (J. Davallon ; 1996 : 124). C'est un travail de sémiotisation et de mise en contexte d'objets culturels et naturels. « À la décontextualisation des choses répond une recontextualisation opérée par la mise en exposition. Celle-ci est déterminante dans la priorité des sens proposés » (R. Monpetit ; 1997 : 10). La mise en exposition n'est pas une simple mise en vue, ayant comme seul objectif d'émouvoir ou de rendre sensible à une qualité esthétique d'un objet ou d'un espace. Elle découle d'une intentionnalité de faire comprendre, faire découvrir, faire savoir, tant avec la langue naturelle qu'avec d'autres moyens comme les images, les sons, etc.

En ce qui concerne la mise en espace, Tane et Tolleris, réservent cette opération à l'étape de réalisation et de concrétisation de l'exposition (choix des dispositifs, charte des

couleurs, polices de caractères, éclairages, supports audiovisuels, etc.) (B. Schiele ; 1992 :18). Ils amalgament ainsi la mise en espace et la mise en exposition. Pour Gebhard, la mise en espace est comprise dans l'esquisse préliminaire du projet de l'exposition, qui correspond aux surfaces et volumes, ainsi que les illustrations et techniques à utiliser (objets, photographies, couleurs, etc.) (*ibid.*). Cette définition fait de la mise en espace une opération purement théorique. Or nous pensons que c'est tout à fait le contraire. Nous considérons que les plans, les coupes, les façades, les maquettes, les images de synthèse, etc., du concepteur sont des dispositifs de représentation et de mise en forme d'espaces, d'objets et d'idées qui vont permettre la mise en espace du projet architectural, expographique et muséographique, c'est-à-dire sa concrétisation et sa réalisation.

Nous définissons la mise en espace comme l'acte de produire des espaces dans l'espace et avec l'espace. Contrairement à la mise en exposition, elle n'a pas d'obligation d'explication et elle n'utilise pas la langue naturelle et les outils d'exposition. D'une manière générale, lorsque nous parlons de mise en exposition, cela implique *ipso facto* l'existence d'un travail de mise en espace, qui peut être plus ou moins important, car la mise en exposition ne peut se faire sans la manipulation de l'espace. En dehors du contexte muséal, la mise en espace n'est pas forcément une action de donner à voir dans un objectif d'exposition et avec l'intention de communiquer. Elle est un simple travail d'agencement et d'organisation, qui peut servir pour l'exposition comme pour tout autre usage, entre autres utilitaires, tels que d'habitation, de commerce, de service, etc.

Quoique la mise en espace et la mise en exposition soient deux opérations fort différentes, elles possèdent tout de même beaucoup de points communs et c'est peut-être la raison pour laquelle leurs définitions se prêtent à confusion. Toutes les deux sont considérées comme des gestes de déposer, agencer, aménager, combiner, organiser, mettre en relation, assembler... des objets, des idées, des espaces, etc., dans l'espace, à travers la construction de représentations tangibles. Les frontières entre les gestes de mise en espace et les gestes de mise en exposition sont souvent très fines et difficiles à déterminer ; d'où la question de savoir comment nous pouvons analyser la mise en espace à la fois dans son rapport à la mise en exposition et dans ce qui la spécifie et comment toutes les deux collaborent pour

concrétiser des idées, des concepts, des points de vue et des savoirs. En tant qu'opérations qui permettent de construire l'espace expositionnel, la mise en espace et la mise en exposition sont concrétisées par les dispositifs expographiques : les étudier équivaut à étudier ces derniers.

4. Les dispositifs expographiques comme fondement de l'espace expositionnel et interface de médiatisation

Tout d'abord, il est important de distinguer les dispositifs expographiques des dispositifs architecturaux. Les premiers résultent de l'acte expographique, les seconds de l'acte architectural.

Par *dispositif architectural*, nous entendons « tout ensemble d'éléments constituant un espace nommé ou une partie d'espace repérable par un usage caractérisé : une « salle de séjour », un coin de jeu, une véranda, une entrée, une aire d'attente, un lieu de rencontre, etc. » (A. Rénier ; 1979 : 38). Les dispositifs architecturaux sont des unités d'espace, qui constituent le plus souvent des entités architecturales. Dans le cadre de l'espace muséal, un dispositif architectural correspond à une salle, une galerie, un couloir, un porche, etc. Corrélativement, l'espace muséal peut être abordé comme un ensemble de dispositifs architecturaux.

Nous considérons qu'un dispositif architectural est un topos (pluriel topoï) au sens du Groupe 107, c'est-à-dire une unité de signification spatiale qui correspond à un espace, un volume contenant des personnes et des objets (M. Hammad et *al.* ; 1977 : 29). « C'est une unité à trois dimensions (géométriquement parlant) dont les frontières peuvent être déterminées en considérant simultanément les deux niveaux de l'expression et du contenu. » (*ibid.*). Le plan d'expression est formé des individus, du lieu de leurs mouvements et des

objets⁵, le plan du contenu est constitué du faire qui s'y déroule ; la mise en relation de ces deux plans produit l'espace (Groupe 107 ; 1973, 1976). « Le faire est conditionné par les objets et par l'espace entre les objets. » (Groupe 107 ; 1973 : 43). Un topos est spatialement limité, ses limites sont plus ou moins définies en fonction du contexte et elles définissent un intérieur et un extérieur du topos. Un topos divisible en topoï est non-minimal, mais lorsqu'il n'est pas divisible il est dit minimal. Il peut être dans ce cas décomposé en ses éléments (*ibid.* : 42). « Les topoï sont des unités permettant d'atteindre la structure profonde de l'expression et de la mettre en rapport direct avec la structure profonde du contenu. Cette dernière apparaît comme un programme narratif » (M. Hammad et al. ; 1977 : 53).

L'espace muséal peut être défini comme un topos divisible en topoï. Cependant, il est important de distinguer le topos architectural (tel que l'a défini le Groupe 107), du topos expographique, car le statut de l'objet n'est pas le même dans les deux cas. Pour le Groupe 107 « Les objets se verront attribuer un contenu en fonction du rôle qu'ils jouent à l'intérieur des unités. » (Groupe 107 ; 1973 : 31). Il considère que les objets constitutifs d'un topos qui sont en dehors des faires possibles sont dénués de signification : ces objets sont organisés et sémantisés par un faire (*ibid.*). Dans un contexte expositionnel, nous définissons le topos expographique par le fait qu'il accueille des objets qui produisent de la signification indépendamment des faires. Par conséquent, le plan du contenu n'est pas défini par ces simples faires, mais principalement à partir des objets exposés, de leur mise en espace et mise en exposition. C'est le travail de médiatisation opéré sur ces derniers qui détermine les significations de l'espace. Le plan d'expression n'est pas formé seulement de l'espace dans

⁵ Dans un espace donné, le Groupe 107 distingue deux types d'objets : d'une part les objets qui peuvent déterminer autour d'eux un topos. Ce type d'objet appartient à la classe d'insertion, c'est-à-dire que le corps humain peut s'insérer dedans, d'où la possibilité d'un faire. D'autre part, les objets qui ne peuvent pas déterminer à eux seuls un topos, ils sont regroupés sous la classe de préhension ; cependant plusieurs objets de ce type peuvent déterminer ensemble un topos et autorisent le déroulement d'un faire (Groupe 107 ; 1973 : 46). Les éléments d'un topos ont des propriétés géométriques (forme, dimensions, ...) ; ils entretiennent entre eux des relations géométriques (configuration d'ensemble, distance). Les éléments sont définis par l'ensemble de leurs prédicats, dans une structure (scientifique) de référence, alors que les topoï se définissent dans une structure sémiotique (dite aussi d'usage) (*ibid.* : 42).

lequel se déplace le visiteur et de l'organisation des objets dans cet espace, mais aussi de leurs qualités esthétiques et formelles. La mise en relation de ces deux plans produit la signification de l'exposition. Nous considérons que le topos expographique est inclus dans le topos architectural.

En termes de synthèse, nous pouvons dire que les dispositifs architecturaux ne sont pas médiatiques à l'origine, car ils ne découlent pas d'une intentionnalité de communication. Mais lorsqu'ils sont réfléchis en fonction de l'expographie ou investis par celle-ci, ils peuvent devenir médiatiques. Ils font partie dans ce cas de l'espace expositionnel. Un dispositif architectural contenant un exposé et soumis à un travail expographique devient un dispositif expographique ou un topos expographique. Mais le contraire n'est pas toujours valable car ce dernier peut ne pas accueillir des faïences.

Les dispositifs expographiques sont des unités d'exposition, organisées dans un espace expositionnel. L'emploi de dispositifs expographiques dans l'exposition a pour objectif de fournir un cadre ou un contexte aux objets présentés, en les combinant dans des ensembles visuels qui puissent suggérer des significations. Un dispositif expographique correspond à toute entité ou ensemble tridimensionnel pouvant prendre des échelles variables (une salle, un diorama, une vitrine, etc.), siège d'opération sémiotique et dont les limites sont définies principalement par le sens. Par conséquent, la notion de dispositif expographique peut désigner l'ensemble de l'exposition ou bien une entité ou composante de celle-ci. Elle induit un acte d'agencement d'un ensemble et un processus de médiatisation. Ainsi, un objet exposé seul sans aucun travail de médiatisation, ne peut être considéré comme un dispositif, mais lorsqu'il est, par exemple, accompagné d'une étiquette et posé sur un socle, le tout constitue un dispositif expographique. Ce dernier est considéré lui-même comme un espace expositionnel et vice-versa.

Les dispositifs expographiques sont constitués d'« objets exposés » et d'« objets outils d'exposition » (J. Davallon ; 1999). Les objets exposés peuvent être des « vraies choses » (D. Cameron ; 1968) c'est-à-dire « des choses que nous présentons telles qu'elles sont et non comme des modèles, des images ou des représentations de quelque chose d'autre. Ce sont les

œuvres d'art et les objets de fabrication humaine (artefacts) des musées d'anthropologie, d'art ou d'histoire. Ce sont aussi les spécimens des musées de sciences naturelles et les phénomènes démontrés. » (*Ibid.* : 261-262). Les vraies choses sont des objets et des choses authentiques qu'on cherche à exposer, prélevés de leurs milieux d'origine naturels ou culturels et présentés dans des espaces muséaux. Ils sont donc à l'origine de la création du dispositif expographique. Duncan Cameron utilise le mot *artefact* pour décrire toutes les vraies choses visibles et tridimensionnelles que présente le musée.

Quant aux outils d'exposition, ce sont des supports de médiatisation qualifiés aussi d'objets prétextes. Ils permettent de transformer les « vraies choses » en objets d'exposition, en les manipulant et en les interprétant. Les socles, les panneaux, les étiquettes, les vitrines, les cadres, les cimaises, etc. sont des outils d'exposition ; ils sont dans l'exposition seulement pour les besoins de la présentation. Les outils d'exposition peuvent soit avoir un rôle purement phatique, soit être producteurs de sens. Certains d'entre eux peuvent acquérir la valeur d'une vraie chose : c'est le cas des objets qualifiés de substituts. Un substitut est à l'origine un outil d'exposition, mais qui a le statut d'un objet exposé. Il est destiné à produire des significations en rapport avec le contenu de l'exposition. Il sert à illustrer un propos, à concrétiser une idée, une image, etc. Il est généralement un fac-similé, une copie, une représentation, comme par exemple les maquettes, les reconstitutions, les schémas, les diagrammes, etc. Un substitut « est une reproduction qui, lors de la collecte ou, le plus souvent lors de l'exposition, est destinée à remplacer de vraies choses. Selon la forme de l'original et selon l'usage qui doit en être fait, elle peut être exécutée à deux ou à trois dimensions. ». (A. Desvallées ; 1998 : 245). Il existe des dispositifs expographiques qui ne contiennent aucune « vraie chose » mais uniquement des substituts comme nous pouvons en voir au musée du Pont du Gard. Un dispositif expographique peut correspondre également à une borne interactive ; celle-ci est considérée comme un outil d'exposition.

Par ailleurs, un dispositif expographique contient généralement des textes en langues naturelles (les écrits et les enregistrements sonores). Pour Daniel Jacobi et Marie-Sylvie Poli, l'écrit figure de deux façons dans l'exposition (D. Jacobi et M.-S. Poli ; 1993) : comme objet d'exposition intégré au dispositif général des objets (lettre, parchemin, affiche, registre,

document administratif...), ou comme objet langagier faisant partie du discours langagier qui informe le visiteur dans et sur l'exposition (cartel ou étiquette, panneaux explicatifs...). Dans ce dernier cas, nous l'assimilons à un outil d'exposition. En sus, ils considèrent que « l'écrit dans l'exposition est scriptovisuel car il est très fréquent que des éléments non linguistiques comme des dessins, des photos, des graphiques, des courbes, des images virtuelles ou réelles, se glissent parmi les signes linguistiques organisés en plages homogènes. » (M.-S. Poli ; 2001 : 59).

Un dispositif expographique est donc un ensemble signifiant, composé d'objets variés, organisés dans un espace donné de façon à produire des signes. Il permet de construire des significations en combinant les spécificités sémiotiques et médiatiques des objets qu'il regroupe. Il est conçu dans l'intention de permettre une opération de médiatisation en réglant la rencontre entre le visiteur et l'objet. Pour cela, il mobilise une ou plusieurs stratégies de communication. Dans le cadre de cette thèse, l'enjeu est de comprendre comment un dispositif expographique met en relation des espaces, des objets, des choses et des idées pour produire de la signification. La question est de savoir jusqu'où les dispositifs expographiques et architecturaux sont dans une logique d'intégration, et dans quelles conditions leur cohabitation permet de produire des significations cohérentes. Ce qui nous intéresse ici est de comprendre d'un côté comment les différents dispositifs fonctionnent et produisent de la signification et d'un autre côté, dans quelle mesure la perception de cette signification est aisée.

En se basant sur le modèle canonique de la communication (émetteur, récepteur, média), nous déduisons que la construction de la signification d'un dispositif expographique, en tant que dispositif médiatique, s'effectue dans deux sens : d'une part du côté de l'émetteur, c'est-à-dire le concepteur qui l'a conçu ; et d'autre part du côté du récepteur, c'est-à-dire le visiteur qui l'interprète. Le dispositif de médiatisation constitue par conséquent l'interface de rencontre entre ces deux protagonistes qui rend possible la relation de communication : il est à la fois un dispositif d'énonciation, résultant de l'acte de conception, et un dispositif de réception résultant de l'acte d'interprétation :

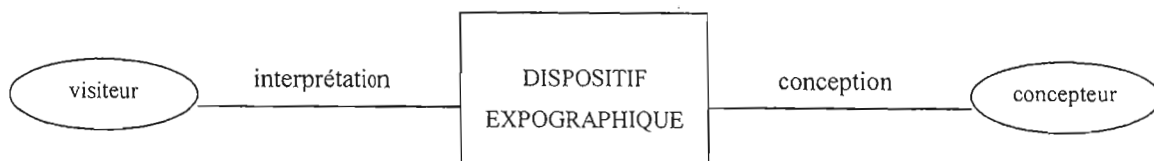


Fig. 1

En résumé, construire un espace expositionnel revient à concevoir des dispositifs expographiques par des opérations de mise en exposition et de mise en espace. L'interprétation s'opère à partir de la lecture de ces dispositifs en leur donnant des effets de sens. « La lecture ou interprétation désigne l'activité au cours de laquelle le visiteur non seulement lit et reconnaît des textes, des objets, des images, mais encore suit et utilise l'organisation structurelle de l'exposition mise en place par la spatialisation et la symbolisation ; chemine de figures en figures qui sont pour lui autant de marques d'intentionnalité de celui qui a fait l'exposition et d'indices de reconstruction du contenu ; [...] » (J. Davallon ; 1999 : 99-100). Par quel moyen les opérations de conception et d'interprétation conduisent-elles à la production de significations ?

5. Processus de conception et d'interprétation du dispositif expographique

La préparation de la mise en exposition nécessite de mettre au point son propos à partir d'un sujet⁶. Définir le sujet de l'exposition consiste à définir le discours expographique,

⁶ Les sujets d'exposition sont de plus en plus variés, tout peut être mis en exposition, les personnages comme par exemple les expositions organisées par le Centre Georges Pompidou sur le cinéaste américain Martin Scorsèse (novembre 2005-mars 2006) et le sémiologue français Roland Barthes (novembre 2002-mars 2003) ; les sites, les lieux et même les pays, telle que l'exposition sur l'Indonésie, organisée au musée de la civilisation à Québec (novembre 2007-mars 2007) ; les concepts et les idées, à titre d'exemple, le musée de la civilisation à Québec a organisé une exposition intitulée

autrement dit à développer les thèmes dans un langage d'exposition. Ces thèmes sont détaillés dans un programme qui définit la liste des objets pouvant les illustrer selon un texte organisateur. Ce dernier permettra non seulement de définir la logique de mise en exposition, mais autorise plus tard l'analyse du discours de l'exposition : « Le texte organisateur permet de produire un programme, jamais l'objet lui-même. Il aidera à définir et à analyser les contraintes intervenant sur le produit ou la production ; à l'autre bout, il servira à analyser et à évaluer le résultat (que ce soit la façon dont un signifiant exprime un signifié, ou bien encore l'organisation formelle d'une œuvre). Jamais de passer des contraintes ou du programme au produit fini. » (J. Davallon ; 1999 : 56). Le texte organisateur est composé d'unités textuelles qui seront concrétisées par les dispositifs expographiques. Il s'agit d'une mise en forme d'un savoir qui, en associant un agencement formel d'objets dans l'espace (de façon à organiser un contenu), autorise la production de sémiose.

Le discours expographique se prépare au moyen d'un scénario, c'est-à-dire d'une trame narrative (appelée en anglais *story line* (C.E. Cummings ; 1940)), qui définit la logique de l'exposition et permet que la visite se déroule comme une histoire. Pour Kupper le scénario (scientifique en particulier) est assimilable à une sorte de « bible de l'exposition », la « colonne vertébrale » qui correspond à « un texte ardu qui raconte exactement la segmentation thématique de l'exposition » (cité par N. Drouguet ; 2005 : 71). La trame narrative « détermine parmi les sens possibles des choses, celui ou ceux qui, ici, seront mis de l'avant dans le discours qu'elle trame dans l'espace » (R. Monpetit ; 1997 : 9). Elle lie et intègre des informations qui, autrement, resteraient souvent décontextualisées (B. Schiele et G. Larocque ; 1981). La trame narrative est la mise en adéquation du texte organisateur, articulé selon un programme narratif, et du programme de visite pour organiser celle-ci selon un processus de guidage qui fait que ça raconte une histoire pour le visiteur. Ainsi, il existe deux processus narratifs dans l'exposition, un dans l'organisation du contenu et l'autre dans la

Vox Populi, qui porte sur la démocratie (octobre 2005-avril 2007), etc. Les sujets faisant l'objet d'exposition sont de plus en plus singuliers et insolites, nous en donnons les exemples du musée des tumeurs en série à Florence (Italie), le musée du tire-bouchon à Ménerbes dans le Vaucluse, et le musée du cocktail américain à New York (the museum of the american cocktail).

performance de l'exposé dans la visite. « Le programme narratif met en œuvre les transformations, avec le jeu des jonctions (disjonctions et conjonctions) et des énoncés qu'elles construisent (état et faire). Le développement et la concaténation des différentes transformations constituent un parcours narratif, où l'on reconnaîtra, entre autres, le manque, la quête, l'acte, l'événement ; la compétence et la performance, en fonction de la définition modale ou axiologique des objets ; l'attribution et la renonciation, l'appropriation et la dépossession, en fonction des syncrétismes constatés entre le sujet de faire et les sujets d'état conjoint et disjoint. » (G.R.S.L. ; 1983 : 48).

La mise en exposition permet de traduire la trame narrative dans l'espace expositionnel grâce à des opérations de scénarisation, en transposant le scénario dans des dispositifs expographiques. Dans le modèle développé par Jean Davallon, intitulé *Les trois logiques intervenant dans la transformation du discours scientifique* (J. Davallon ; 1999 : 92-100), la scénarisation est une opération de la logique spatiale, qui correspond au moment de la production de l'exposition, c'est-à-dire de sa conception et sa mise en forme. C'est une opération qui se situe entre la programmation (faisant partie de la logique du discours) et la réalisation. Dans ce modèle, la scénarisation est associée à l'opération de conceptualisation ; « La scénarisation correspond à l'opération de découpage de l'exposition en diverses séquences qui préfigurent la visite ; elle correspond aussi à ce qu'on pourrait appeler l'orchestration de la matière propre à produire du sens selon différents registres ; autrement dit, la ventilation du contenu à exposer dans les objets, les textes, les vidéos, les couleurs, etc. » (*Ibid.* : 97).

Dans l'exposition, les informations sont représentées à travers des dispositifs expographiques organisés dans l'espace expositionnel. Leur mise en relation selon un scénario nécessite de mettre en place un circuit, c'est-à-dire un itinéraire qui organise la visite de façon à produire des effets de sens, et reconstituer le scénario. « [...] quel que soit son propos, le discours doit être construit et se traduire en un circuit. Il est même préférable, pour le confort intellectuel du visiteur, que ce propos ne soit pas occulté et apparaisse dans la signalisation par les titres de partie, de section, de sous-section, d'îlot, d'expôt, tout autant qu'il apparaît généralement des notices individuelles » (A. Desvallées ; 1998 : 216).

Le programme narratif, le texte organisateur, le discours expographique, le scénario de l'exposition, la trame narrative et le circuit de visite, sont les outils qui vont permettre l'écriture de l'exposition, autrement dit sa conception comme un dispositif d'énonciation. Les dispositifs expographiques résultent de cette écriture. Précisons que l'écriture ne se fait pas en langue naturelle seulement mais également avec l'espace et les objets : elle est donc spatiale et visuelle. Si l'on admet que l'espace de l'exposition soit un espace écrit, sa visite forme un récit. L'exposition est donc organisée sur une série de micro-récits. L'objet présenté est intégré à ce récit grâce à la mise en exposition qui a comme finalité de guider son interprétation. Au fil de la visite, le visiteur est supposé construire la trame narrative, en enchaînant les diverses significations produites par les dispositifs expographiques, à partir de son déplacement entre les unités et les séquences de l'exposition. La visite revient par conséquent à la lecture de ces dispositifs selon un parcours⁷ bien défini. C'est pourquoi plus ce dernier est clair et bien articulé, plus la construction du récit est aisée.

En interprétant les dispositifs expographiques, le visiteur découvre le discours de l'exposition. Cependant, celui-ci n'est pas toujours explicité par la mise en exposition. L'interprétation risque par conséquent d'être superficielle, incertaine, voire erronée. La lecture des dispositifs expographiques est une opération complexe car elle dépend du degré d'intégration de l'objet au dispositif de médiatisation d'un côté et du degré d'intégration entre l'espace et l'exposé de l'autre, c'est-à-dire de la stratégie de mise en exposition. Le déchiffrement des dispositifs expographiques nécessite une certaine coopération de la part du visiteur.

La définition du dispositif expographique comme un dispositif résultant d'opérations d'écriture qui autorisent la mise en exposition et dont l'interprétation correspond à des

⁷ Pour A. Desvallées, les termes de parcours et de circuit « sont sensiblement synonymes pour désigner l'itinéraire suivi par le visiteur dans l'espace d'une exposition, sauf de considérer que le circuit est l'itinéraire défini par le programme de mise en espace et que le parcours est le cheminement emprunté effectivement, mais librement, par le visiteur dans le cadre de cet espace. Même pour les expositions où la visite est laissée libre, aucune mise en espace ne doit se concevoir sans un circuit de visite où toutes les hypothèses de parcours sont envisagées. [...] ». (A. Desvallées ; 1998 : 238).

opérations de lecture, donne lieu à plusieurs questions telles que : comment la mise en exposition permet-elle de concrétiser l'écriture et d'assurer une meilleure lecture du dispositif ? Dans quelles conditions la signification résultant de la mise en exposition est cohérente avec l'organisation textuelle et sémiotique de l'exposition ?

2 Hypothèses

En admettant qu'un dispositif expographique soit le siège d'opérations de médiatisation, usant d'objets et de registres médiatiques divers, nous supposons que son fonctionnement signifiant est le résultat de processus de mise en relation très variés. Parmi ces relations, nous citons les relations que les objets du dispositif (objets exposés et outils d'exposition) entretiennent avec leur monde d'origine ; les relations entre les composants même du dispositif, qui permettent sa perception à partir de ses propriétés spatiales inhérentes ; les relations du dispositif avec les autres dispositifs de son thème et de l'exposition ; les relations du dispositif avec l'espace architectural qui l'accueille, etc. Pour comprendre comment se produit la signification dans un processus de médiatisation, ces éventuelles relations doivent être mises en lumière.

En effet, un dispositif expographique n'existe pas isolément. Il est perçu relativement à l'espace et aux dispositifs environnants. L'exposition propose des objets liés, qui collaborent pour produire ensemble des significations communes. Leurs dispositions et traitements spatiaux et plastiques rendent possible cette collaboration. C'est ainsi que « l'exposition peut être définie non pas par ses seuls supports (peinture, sculpture, documents écrits, objets, audiovisuel, voire holographie), mais par un mode particulier d'organisation de ces supports entre eux. Le tout est différent de la somme des parties [...] » (J.-F. Barbier-Bouvet ; 1983 : 13). Les dispositifs de l'exposition sont gérés par des relations qui organisent leurs espaces intérieurs et parallèlement l'espace expositionnel. Nous pensons que pour analyser la signification, il faut partir de l'organisation formelle des objets dans l'espace (le

plan d'expression) et voir par quels processus ils sont reliés entre eux. Pour dire les choses autrement, il s'agit de comprendre la grammaire ou la syntaxe de l'espace et ses composants.

La difficulté à laquelle nous risquons d'être confrontées, pour déterminer les relations qui organisent l'exposition, se pose au niveau de la définition des limites de chaque dispositif signifiant. Il ne s'agit pas seulement des limites matérielles mais aussi des limites du sens qu'il produit (où commence et où finit son trajet ?). Les dispositifs expographiques sont variés par leur nature, leur échelle, leur forme, autant que par leur contenu et leur mode de fonctionnement cognitif et médiatique. La signification produite par chacun de ces dispositifs dépend non seulement de son contenu discursif mais également de son traitement spatial. Certains composants du dispositif sont fortement sémiotisés, d'autres peuvent être a-signifiants, c'est-à-dire qu'ils ne participent pas à la production d'effets de sens, mais ils restent utiles pour la construction de son sens global. Par conséquent, les dispositifs expographiques ne produisent pas tous des effets de sens de la même façon et les significations obtenues par les différents types de mise en relation n'ont pas toutes la même valeur.

Nous postulons que le processus de production de signification est exposé aux effets de la connotation entendue au sens de Roland Barthes (R. Barthes ; 1993). Nous pouvons parler de sens premiers, d'ordre dénotatif, habituellement intentionnels, et de sens seconds, d'ordre connotatif qui peuvent être intentionnels ou attentionnels. « Rappelons que la dénotation serait ici constituée de la mise en relation du plan de l'expression (mise en forme de la matérialité même de l'image) et du plan du contenu (signifiés tels qu'ils sont organisés culturellement) d'une part, et d'autre part aussi d'une mise en équivalence entre l'image et le monde extérieur (ce que l'on appelle « la référence » ou encore « l'analogie »). La connotation serait, selon la tradition barthésienne – reprise d'ailleurs par Péninou – la transformation de la dénotation en un plan de l'expression qui est mis en relation à son tour avec un plan du contenu constitué de signifiés renvoyant, quant à eux, à l'idéologie. » (J. Davallon ; 1999 : 313). La connotation apparaît lorsqu'une unité de signification dénotative reçoit un signifié second appartenant à l'idéologie (un système de représentation), qui

provoque des oppositions ou des articulations entre les éléments et produisent un système, comme le système de la mode analysé par Barthes (R. Barthes ; 1993 : 857).

A priori, lorsque les connotations (sens seconds) ne sont pas maîtrisées, elles peuvent devenir nuisibles au message que l'on cherche à faire passer au visiteur en provoquant du bruit sémantique. « On appelle *bruit sémantique* l'ensemble des parties du message, qui bien qu'existantes et transmises, sont inutiles (ou nuisibles) à la communication, simplement parce que les éléments dont elles se servent *ne sont pas communs* à l'émetteur et au récepteur. C'est, en termes plus simples, le problème d'une *terminologie commune* entre différents émetteurs et récepteurs. Il comporte plusieurs aspects : notion de bagage de base à l'intérieur d'un ensemble donné, notion d'accentuation de la mise en commun par le processus de normalisation et de schématisation, processus didactique, modes de dilatation ou d'accentuation de la coïncidence entre répertoires émetteurs et répertoires récepteurs. » (A. Moles ; 1986 :163). Quand le dispositif expographique est exposé à un bruit sémantique, les sens seconds occultent les sens premiers et deviennent prédominants ; la signification qu'il produit est alors erronée.

Selon nous, la mise en espace de l'exposition porte le risque de n'opérer que sur la connotation, étant donné que sa fonction première n'est pas la présentation et l'explication et qu'elle n'est pas exprimée en langue naturelle mais en langage spatial et visuel. La mise en exposition est supposée opérer en grande partie sur la dénotation, puisqu'elle est le résultat d'un travail de médiatisation. Cependant, le risque de la connotation n'y est pas exclu, vu qu'elle intègre des gestes de mise en espace. C'est pourquoi l'analyse du dispositif expographique doit distinguer ces deux processus en tant que producteurs de significations de natures différentes. Lorsque le fonctionnement connotatif est dominant dans l'exposition, la construction de la signification devient une opération complexe pour le visiteur, en particulier non averti.

Chaque dispositif expographique représente un fragment de la trame narrative. Son fonctionnement est lié à la fois à son activité interne et à son inscription dans le discours expographique. Contrairement à la langue, le fonctionnement sémiotique de l'espace en tant

que système est en partie lié à l'organisation interne de l'objet singulier ainsi qu'à sa position dans l'espace ; « Dans la sémiotique d'une langue, un terme du langage prend une position syntaxique qui suppose des relations avec d'autres, une au moins, parfois éliée [...]. Dans la sémiotique de l'espace la relation entre un terme et la position qu'il prend est plus complexe, puisqu'il s'agit non pas de position dans une phrase, mais de position dans une place, elle-même articulée à d'autres. Les relations sémantiques entre les termes dépendent des articulations syntaxiques entre places. Par contre, il peut ne pas y avoir de relation entre les positions que les termes prennent dans leurs places respectives ; les positions prises peuvent être indifférentes les unes aux autres, ou non ; si elles ne le sont pas, c'est alors qu'elles se font référence et connotent la relation de chaque terme à la place dont il dispose ; chaque terme peut ainsi donner sens à son ampleur suivant la position qu'il prend dans la place » (P. Pellegrino ; 1994 : 33).

Nous pensons que c'est la stratégie de mise en exposition du scénario, appliquée aux dispositifs expographiques, qui favorise ou pas la manifestation de la signification et son interprétation à travers la textualisation de l'espace expositionnel. Nous considérons que l'exposition est un ensemble d'unités textuelles qui se produisent par sémiose entre un agencement formel (un ensemble de vitrines, par exemple) et l'organisation d'un contenu (le texte organisateur). Les couplages semi-symboliques⁸ peuvent participer à cette production. Lorsque la sémiose fonctionne mal, cela veut dire que la mise en forme de l'expression (de l'espace) ne correspond pas à la mise en forme du contenu, ce qui montre que les dispositifs sont mal formés (problèmes de mise en espace et (ou) de mise en exposition).

⁸ Les *systèmes semi-symboliques*, se définit selon Floch « par la conformité non pas entre éléments isolés des deux plans mais entre catégories de l'expression et catégories du contenu. À catégorie visuelle spatiale droite/gauche correspondra par exemple, dans les tympans médiévaux représentant le Jugement dernier, une catégorie sémantique récompense/punition. De tels systèmes sont plus courants et actuels qu'on ne le croit. Pensons au couplage de la catégorie oui/ non (affirmation/ négation) et de la catégorie de mouvement de tête verticalité/ horizontalité. De même, bien des réussites du discours publicitaires, visuel et/ ou textuel, ont pour fondement sémiotique la motivation des signes que produit semi-symbolisation. » (J.-M. Floch ; 1985 : 207).

Signalons au passage, que pour parler de textualisation lié au fonctionnement de l'espace expositionnel, il faut abandonner la définition restrictive du texte entendu comme composition d'unités signifiantes au profit d'une conception sémantico-pragmatique qui le considère à la fois comme un fait de signification et de communication (U. Eco ; 1985 : 66-72, J. Davallon ; 1999 : 14). L'approche de l'exposition comme texte se justifie par le fait que les deux médias reposent sur des processus relationnels qui conduisent à la production du sens. À titre d'exemple, la textualisation de l'espace et de l'exposé se manifeste à travers la figurativité spatiale qui est analogue à la figurativité textuelle ; les processus de mise en espace et de mise en exposition empruntent des rapports compositionnels proches de la métaphore, de la métonymie, de la synecdoque... tout comme pour le discours. Les analogies entre le texte et la mise en exposition s'observent également au niveau du rapport existant entre la notion d'organisation en niveaux : trame, partition, fragment, segment, etc. et celle de structure. Néanmoins, il ne faut pas oublier que la spécificité communicationnelle de l'exposition est son aspect spatial tridimensionnel et que le rapport espace/exposé participe à la production de sa signification.

Nous postulons que la textualisation de l'espace expositionnel résulte de deux faits : premièrement, la mise en relation des dispositifs expographiques au moyen d'un circuit de visite et d'une activité d'exploration qui conduit à la construction de la trame narrative ; la conjugaison de ces relations donne naissance aux structures narratives qui autorisent la manifestation de la signification. Deuxièmement, la production de signes opérée par chaque dispositif expographique permet de le lire comme un texte interprétable grâce aux effets de sémiose. Les dispositifs expographiques sont considérés comme des « systèmes de signe » parce qu'ils sont créés pour des fins de médiatisation, mais leur fonctionnement spatial peut rendre ces signes difficilement interprétables.

Par ailleurs, pour analyser la signification dans l'exposition, nous pensons qu'il est important de distinguer deux types de mise en exposition, une qui relève de la « muséologie d'objet » et une autre classée dans la « muséologie d'idée » (P. Van Mensch ; 1987). On pourra même ajouter une troisième catégorie de muséologie, la « muséologie de point de vue » (J. Davallon ; 1999). Chacune de ces muséologies présente des stratégies de mise en

exposition différentes. *La muséologie d'objet* concerne les musées dont le mode de fonctionnement et de présentation s'appuie principalement sur les objets de collection ; la production de la signification a partie liée avec la dimension esthétique et émotionnelle de la rencontre du visiteur avec l'objet (*ibid.* : 246-247). C'est une mise en exposition destinée à des visiteurs avertis. Elle présente l'objet avec une mise en espace minimaliste et sans contextualisation. Le travail de médiatisation est dérisoire : c'est le degré zéro de la mise en exposition.

Dans *la muséologie d'idée*, les objets de collections ou outils de présentation sont mis au service de l'idée, appelée encore le « message » (*ibid.* : 248). Les unités de présentation sont « articulées et combinées pour contribuer à faire de l'exposition un texte répondant au mode narratif, argumentatif ou conceptuel » (*ibid.*). La mise en exposition élabore des outils de communication qui optimisent la prise d'information et l'interprétation des objets par le visiteur, tels que les interactifs. Elle correspond donc à un véritable travail de médiatisation entre le visiteur et le savoir.

En ce qui concerne *la muséologie de point de vue*, les objets et les savoirs « sont utilisés comme matériaux pour la construction d'un environnement hypermédiatique dans lequel il est proposé au visiteur d'évoluer, lui offrant un ou plusieurs *points de vue* sur le sujet traité de l'exposition. » (*ibid.* : 250), comme par exemples, les écosystèmes, les dioramas, les *period rooms*, etc. L'expographie prend en charge le visiteur en mobilisant des registres technologiques. Le travail de mise en espace y occupe une place importante.

Compte tenu de ces trois catégories de muséologie, et de leurs stratégies de mise en exposition, nous posons l'hypothèse que la construction d'effet de sens est dépendante de la définition du point de vue, de l'idée, ou du concept qui a permis la mise en exposition. L'intégration de la mise en espace à la mise en exposition aboutit à la construction d'un point de vue au sens que la théorie des textes, ou du récit, donne à ce terme. Le fonctionnement cognitif des dispositifs expographiques dépend du degré d'intégration de l'espace à l'exposé. Si le point de vue n'est pas clair dans l'exposition, la construction du sens ne sera pas

possible. Bien entendu, pour le cas de la muséologie d'objet, cette condition n'a pas lieu d'exister, puisqu'il est même difficile de parler de médiatisation.

Pour récapituler, nous disons que la signification de l'exposition est tributaire des relations qui gèrent l'espace et ses composants, des effets de connotation, des opérations de textualisation et des points de vue qui ont permis la construction des dispositifs expographiques et qui autorisent leur interprétation. Afin de saisir cette signification, nous avons besoin d'outils adaptés à l'analyse de ces processus et appropriés aux spécificités spatiales de l'exposition. Dans le chapitre suivant, nous présentons la méthodologie qui va permettre cette analyse. Elle est construite en tenant compte des hypothèses que nous venons d'énoncer.

CHAPITRE 2 Description, découpage et analyse de l'espace du musée et de l'exposition : méthodologie

Les différents dispositifs constitutifs de l'espace du musée et de l'exposition ne fonctionnent pas selon les mêmes modalités. L'idée est de trouver un moyen d'analyse qui permet de les définir selon des critères communs, tout en dégagant leurs différences, leurs ressemblances et les relations qu'ils entretiennent les uns avec les autres. D'un côté, il faut étudier le processus de production de signification de chacun des dispositifs expographiques isolément. D'un autre côté, il est important de comprendre comment certains dispositifs fonctionnent en complémentarité avec d'autres, en intégrant l'espace pour produire des significations communes. L'objectif est de parvenir à analyser le contenu de l'exposition dans le moindre détail générateur de sens. Le premier volet de la méthodologie, explique comment construire un corpus sur l'exposition qui rende compte de sa dimension spatiale. Nous proposons ensuite une logique de découpage de l'espace muséal et expositionnel, et enfin, nous expliquons comment nous envisageons son analyse.

I. Le plan, le texte et la photo comme outils de description de l'espace

La première étape de la construction du corpus consiste à définir le plan de l'expression (les signifiants) de l'espace du musée et (ou) de l'exposition. C'est à partir de ce plan que nous opérons l'analyse du contenu expographique, voire architectural (les signifiés) : « les éléments de l'expression sont directement accessibles à nos sens, ils sont aisément reproductibles et se prêtent bien à l'observation ainsi qu'à l'analyse. À l'opposé, les éléments du contenu ne sont pas directement accessibles à l'observation, d'où la difficulté de leur étude » (Groupe 107 ; 1976 : 115). La question qui se pose à ce niveau est celle de savoir

construire un corpus qui représente l'espace du musée, de l'exposition et des dispositifs expographiques, qui permet l'analyse de leurs contenus. Autrement dit, par quel moyen pouvons-nous représenter ces espaces pour pouvoir analyser leur mise en espace à la fois dans son lien à la mise en exposition et dans sa spécificité du point de vue de la signification.

Pour construire un corpus qui rende compte de l'espace muséal et de ses dispositifs expographiques, nous définissons les observables, c'est-à-dire tout ce qui se présente à nos yeux et tout ce qui est perceptible dans l'espace de l'exposition. Afin de relever un dispositif expographique et déterminer ses limites et ses entités constitutives, nous avons besoin de décrire d'une manière détaillée sa topologie, ses qualités formelles et plastiques, ses composants, en tenant compte de leur nature (spatial, textuel, sonore, etc.). À ce titre, nous proposons d'emprunter un processus descriptif, basé sur la technique du relevé. Cette technique a comme but de parvenir à construire une représentation précise des dispositifs expographiques et de l'espace qui les accueille. Elle suppose l'établissement d'un inventaire de tous les dispositifs de l'exposition, dans un premier temps, puis des éléments constitutifs de chacun d'entre eux. Nous mettons à l'œuvre trois outils de relevé : le plan, le texte et la photo. Avant de commencer les relevés, nous effectuons une visite exemplaire et exhaustive de l'exposition, en se mettant dans la peau d'un *Visiteur Modèle*. Dans une visite ordinaire, certaines informations et endroits peuvent nous échapper faute de temps ou d'attention. Lors d'une visite exhaustive nous visitons toutes les sections du musée et de l'exposition, l'objectif est d'explorer tous les modes de médiatisation disponibles et de lire et consulter tout ce qui y est dit et écrit (textes, étiquettes, brochures, interactifs, etc.).

La description de l'espace muséal et expositionnel dans sa spécificité architecturale et expographique nécessite l'utilisation du plan comme support de représentation de sa matérialité. En tant qu'« espace signifié », le plan renvoie à un référent qui est l'espace réel de l'exposition. C'est un document primordial pour la description, l'orientation et le repérage. En cas de besoin, le plan peut être complété par d'autres documents graphiques tels que les coupes et les façades. Avant de passer au relevé, nous nous renseignons auprès des responsables du musée ou de l'exposition pour voir s'il existe déjà des pièces graphiques et si possible de se les

procurer. Nous vérifions également s'il existe un plan de l'exposition proposé aux visiteurs pour voir comment est représenté l'espace. Le travail sur le plan consiste à relever l'espace de l'exposition ainsi que les dispositifs expographiques et les objets qui les meublent. Pour que ce relevé soit fiable, nous effectuons les tâches suivantes :

- Établissement d'un état des lieux en comparant les plans procurés avec l'état existant de l'exposition pour noter les éventuels décalages.
- Définition de l'emplacement de tous les dispositifs et objets présents dans chaque espace de l'exposition.
- Traçage des limites supposées de chaque thème ou entité spatiale. Ce travail peut être fait sur un plan à part.
- Transcription des titres et des commentaires qui accompagnent chaque dispositif de l'exposition.

Toutefois, le plan donne une représentation bidimensionnelle et indiciaire de l'espace représenté, insuffisante pour décrire une configuration spatiale en trois dimensions. D'où la nécessité de l'associer à d'autres outils de description, tels que le relevé par l'écrit, qui consiste à décrire par le texte, les composantes de chaque dispositif de l'exposition.

La description verbale, bien qu'elle sollicite principalement des informations visuelles, peut nous informer sur les ambiances de l'espace (les simultanés visuelles, les enregistrements, le son, les matériaux, etc.) que le plan est incapable de rendre. En plus de l'observation sur place, nous consultons tout document écrit en rapport avec l'espace et le contenu du musée et de l'exposition afin de collecter un maximum d'informations sur celui-ci. Pour relever verbalement l'espace et les dispositifs de l'exposition, nous procédons selon les étapes suivantes, que nous définissons en s'appuyant sur la logique de description spatiale développée par Denis Apothéloz (1983) :

- Choix d'un parcours de description : la rédaction de la description verbale demande le choix d'un parcours, qui détermine la succession des espaces et des

dispositifs. Ce parcours peut suivre une chronologie ou toute autre logique de mise en exposition.

- Inventaire des dispositifs expographiques : consiste à recenser, dans un premier temps, les dispositifs de chaque thème et à prélever par la suite leurs signifiants que le plan ne peut pas montrer (volume, couleur, textes sonores, etc.). A priori, la description manifeste une structure arborescente et une organisation hiérarchique qui laisse succéder les entités décrites en fonction de leur importance dans la mise en exposition.
- Définition des simultanités : il s'agit de relever toute simultanéité visuelle ainsi que tout autre phénomène observé dans l'exposition, comme par exemple le son et la lumière. Imaginant que ces derniers se déclenchent quand le visiteur entre dans la salle d'exposition. Ni le plan ni la photo ne peuvent montrer cette simultanéité, mais nous pouvons en rendre compte par la description écrite.

En dépit de l'importance du relevé par l'écrit, son inconvénient majeur est qu'il exige une description de l'espace en langue naturelle qui suit une disposition linéaire et qui, si longue soit-elle, ne peut jamais épuiser son objet (*ibid.* : 3). Les relevés par le plan et par le texte, bien qu'ils soient indispensables, s'avèrent insuffisants pour rendre compte de tous les aspects de l'espace de l'exposition ; un troisième outil descriptif s'impose : le relevé photographique.

Le relevé par la photo donne une représentation systématique de l'espace qui va permettre d'analyser autre chose que ce que nous pouvons analyser dans les textes ou à partir des plans. C'est un outil de recueil de données qui permet d'avoir une description de l'espace dans sa spécificité tridimensionnelle. L'importance de montrer les détails de l'exposition étudiée exige l'utilisation d'images figées. Celles-ci permettent d'évacuer le facteur temps en tant que lien interstitiel entre les vues, ce qui n'est pas le cas avec la vidéo qui ne peut représenter qu'un seul parcours de l'espace. Nous obtenons ainsi une dialectique de lecture non linéaire et compatible avec tous les types de visite. Les photos doivent être auxiliaires au

sens aristotélicien du terme, c'est-à-dire de nature descriptive et dont l'interprétation est réduite à son degré zéro.

Pour la réalisation des couvertures photographiques des expositions que nous analysons, nous empruntons un ensemble de recommandations⁹. La première consiste à effectuer une visite exploratoire de l'exposition, pour repérer les meilleurs angles de prise de vue. Lors de la production des photos, il est indispensable d'articuler les vues afin de pouvoir reconstruire l'espace à partir des images. L'articulation peut se faire par plusieurs moyens, à titre d'exemple, en faisant apparaître sur les images des objets charnières (ou pivots). Ces objets, arbitrairement définis par le photographe, assurent la continuité visuelle entre les vues. Il est également recommandé de photographier à la fois le champ et le contrechamp¹⁰ et d'emprunter la logique du raccord dans l'axe¹¹, dont le principe est basé sur un jeu de zooming ; l'image antécédente est le hors-champ de l'image suivante (Fig. 2).

Pour que le relevé sur plan, le relevé écrit et le relevé photographique fonctionnent d'une manière complémentaire, nous les associons ensemble, afin qu'ils constituent un seul support d'activité sur l'espace. Nous rattachons les photos, en précisant l'angle de prise de vue de chacune. La représentation diagrammatique qu'offre le plan, conjuguée à la représentation iconique donnée par l'image fixe, permet de se construire une représentation détaillée de l'espace, en situant chaque vue dans l'ensemble de l'exposition (F. Bastien et S. Gharsallah ; 2006). La description verbale est également rattachée au plan : la disposition de chaque

⁹ Ces recommandations ont été élaborées lors d'un séminaire doctoral sur la photo, organisé par le Laboratoire Culture et Communication à l'Université d'Avignon, sous la direction de Jean Davallon et de Catherine Saouter, mai 2004.

¹⁰ « *Le champ/contrechamp* est la juxtaposition alternée autant de fois qu'il est nécessaire de deux plans symétriques par rapport à un axe ou point virtuel. [...] Les deux plans sont englobés dans un hors-champ unique. » (C. Saouter ; 2000 : 124).

¹¹ « *Le raccord dans l'axe* est la juxtaposition de plans de tailles diverses qui ont en commun le fait d'être pris d'un même point de vue [...] ; les deux plans ont alors exactement le même hors-champ. Mieux, une partie du champ de l'un, exposée au regard du spectateur, fait ensuite partie du hors-champ de l'autre » (*ibid.*).

dispositif dans l'espace de l'exposition ou du musée sera décrite en se référant au plan. L'objectif de ces associations est de permettre la construction d'un parcours objectif dans l'espace de l'exposition, défini par le lecteur lui-même.

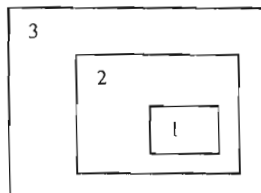


Fig. 2

Principe du raccord dans l'axe :

$(2 - 1) =$ le hors champ de 1

$(3 - 2) =$ le hors champ de 2

La description de l'espace muséal par le biais du plan, de la photo et du texte doit être la plus objective et exhaustive possible. Elle doit recenser tous les dispositifs expographiques en s'assurant de ne pas oublier ou isoler arbitrairement tel ou tel détail. D'où la nécessité d'établir une logique de segmentation de l'espace muséal et expositionnel, dont la finalité est de parvenir à une gestion totale des composantes spatiales. Une question surgit : comment segmenter l'objet spatial (le dispositif, l'exposition, le musée...) ? En guise de réponse nous avons mis en place un protocole de découpage que nous employons à la fois pour l'élaboration du corpus et pour l'analyse de l'espace muséal et expositionnel.

II. Protocole de découpage de l'espace muséal et expositionnel

L'espace se définit par des rapports très variés qui autorisent son organisation et son existence. Ces rapports concernent, entre autres, le voisinage et l'entourage, l'extension et l'orientation, l'échelle et les proportions. « Les échelles de définition d'un espace forment des sous-systèmes articulés dans une structure globale ; leur articulation procède de l'intégration (passage d'un degré de définition à un autre) des ruptures, des décalages et des écarts, par des emboîtements, des intersections et des superpositions d'unités de découpage ; cette articulation est possible ou non selon que les présuppositions entre unités et entre relations à une échelle permettent ou non le passage à des unités et relations se présupposant à une autre échelle. [...] Dans la stabilité synchronique d'un espace peuvent donc se superposer des unités et des relations spatiales ayant une pertinence et un sens fondé sur des échelles de composition distinctes. » (P. Pellegrino ; 1985 : 257)

En partant du fait que l'espace muséal est un système complexe, hiérarchisé, dans lequel s'articulent des dispositifs architecturaux et expographiques de différentes tailles, ayant des modes de fonctionnement sémiotiques différents, régis par des relations diverses, nous avons réfléchi à une logique de découpage de l'espace qui tienne compte de ce fait. Nous considérons que l'espace muséal est organisé selon des entités spatiales, d'échelles distinctes, qui s'emboîtent les unes dans les autres comme des poupées russes ou des boîtes gigognes. L'emboîtement concerne non seulement l'inclusion des volumes (bâtiment, salle, vitrine...) mais aussi l'inclusion des contenus significatifs (thèmes, sous thèmes, etc.), ainsi que l'inclusion temporelle (une période incluse dans une autre période). L'emboîtement constitue, en corollaire, un principe organisateur des entités spatiales du musée et de l'exposition.

Le protocole propose de segmenter l'espace muséal en suivant le principe d'emboîtement, c'est-à-dire selon un procédé régressif allant du général au particulier, du global au local, du macro au micro... C'est une logique qui repose sur des critères de

découpage topologiques et sémiotiques. Le sens d'un dispositif peut être considéré comme un ensemble décomposable en unités de signification et en relations entre ces unités (A. Rénier ; 1979 : 39). La découpe emprunte un processus de déconstruction qui met à nu les différents emboîtements spatiaux et sémantiques. Elle concerne l'organisation spatiale, thématique et discursive du musée ou de l'exposition ainsi que les entités qui l'habitent. Elle entend décrire l'espace et ses structures sous tous leurs aspects. C'est une sorte de dissociation, de dislocation, de déliaison, de déconstruction, qui vise à interroger ce qui tient ensemble, ce qui fait tenir ensemble et ce qui n'est pas organiquement tenu.

La logique de découpage considère l'espace dans sa dimension topologique, c'est-à-dire en tant qu'ensemble de topoï articulés. Son application, en fonction des topoï constitutifs de l'exposition, permet d'appréhender d'un côté, comment celle-ci est construite et d'un autre côté comment les dispositifs expographiques et architecturaux sont définis dans l'espace. En découpant l'espace muséal, nous dégageons plusieurs niveaux d'emboîtement, organisés hiérarchiquement, selon un rapport de contenant/contenu, et que nous dénommons par les termes suivants : l'environnement, l'enveloppe, la séquence, l'unité, la sous-unité, l'élément et le seuil.

L'environnement (O) désigne l'espace extérieur et physique de l'exposition ou du musée, autrement dit, le contexte spatial du bâtiment. Il peut être naturel, urbain, rural, etc. En effet, les alentours du lieu de l'exposition peuvent contenir des indices qui pourraient participer à la préparation de la visite avant même d'y entrer ; l'analyse de l'environnement renseigne dans ce cas sur l'exposition. Dans le jargon photographique, l'environnement correspond à des vues de très grand ensemble ou du plan général. C'est aussi le panoramique ou le panographique : s'il est question de photographier un monument par exemple, le panoramique est une photo de contextualisation qui le montre dans son environnement immédiat. La photo de l'environnement peut aussi être aérienne, plus ou moins plane (les images de *google earth* en sont un bon exemple). À titre d'exemple, si nous souhaitons définir l'environnement du musée du Petit Palais à Avignon, il faut le situer par rapport au palais des Papes, puisque celui-ci domine son environnement. De plus, les deux monuments sont rattachés par des liens historiques forts. Le relevé photographique de l'environnement du

musée du Petit Palais serait donc constitué de panoramiques et (ou) de photos aériennes qui font apparaître de surcroît la Place du Palais, qui est l'espace de transition entre les deux monuments.

L'enveloppe (P) est une notion employée dans un double sens. Dans son sens le plus général, elle désigne tout ensemble de parois qui entoure quelque chose pour former un volume. En corollaire, tous les niveaux d'emboîtement de l'espace que nous présentons ici peuvent être considérés comme des enveloppes (la vitrine est une enveloppe). Dans un sens architectural, l'enveloppe correspond à l'ensemble des façades extérieures et intérieures du bâtiment, considérées selon un cheminement à double sens entre le dehors du musée où l'on voit son environnement, et le dedans où se trouve l'objet exposé¹². Dans un contexte expositionnel, l'enveloppe expographique est un lieu articulant plusieurs espaces, qui accueillent des objets destinés à être montrés au public selon une logique spatiale bien définie. Elle n'est pas forcément matérielle, elle peut être sémantique ou virtuelle. Un bâtiment de musée peut être constitué de plusieurs enveloppes, lorsqu'il est composé de plusieurs pavillons ; c'est l'exemple du musée Saint-Romain-en-Gall, à Vienne (à 30 km de Lyon), conçu par les architectes Philippe Chaix et Jean-Paul Morel. Il est composé de deux bâtiments, le premier est réservé à l'exposition permanente, le second contient les autres fonctions du musée (accueil, billetterie, exposition temporaire, boutique, restaurant...). Certaines expositions possèdent deux types d'enveloppe : architecturale (les parois du bâtiment proprement dit) et expographique (des volumes installés pour les besoins de la mise en exposition), c'est l'exemple des expositions de la Cité des Sciences et de l'Industrie de Paris. Outre l'enveloppe du bâtiment (architecturale), chaque exposition est définie par sa propre enveloppe (expographique). La photo de l'enveloppe correspond au plan d'ensemble : c'est une vue qui englobe tout le bâtiment ou l'exposition. L'analyse de l'environnement et de l'enveloppe est indispensable pour certains musées et expositions, notamment lorsque l'architecture ou l'expographie s'inspire d'une façon ou d'une autre de l'environnement et du

¹² Nous avons déjà abordé la question de l'enveloppe architecturale dans le chapitre précédent.

site. Dans certains cas, nous pouvons nous en passer, surtout lorsque l'exposition est complètement coupée de l'extérieur.

Les séquences de l'exposition (*O*) sont incluses dans l'enveloppe : elles résultent de la scénarisation de l'exposition et traduisent son évolution. Une séquence est équivalente à un thème dont les limites sont déterminées principalement par le sens. C'est un espace tridimensionnel, qui correspond à un dispositif expographique, lieu d'une activité de communication. Ses limites peuvent être tangibles ou virtuelles. Lorsqu'elles sont tangibles, elles sont spatialement perceptibles et correspondent généralement aux frontières sémantiques du thème (le plan de l'expression est superposé au plan du contenu) ; c'est le cas des expositions cloisonnées comme par exemple l'exposition du centre d'histoire de Montréal ; dans cette exposition, chaque séquence correspond à une période chronologique de l'histoire de la ville, organisée dans un espace cloisonné bien défini. Quand les limites de la séquence sont virtuelles, l'exposition est généralement aménagée dans un espace ouvert et décloisonné, qui privilégie le parcours libre. Une séquence peut s'étaler sur plusieurs salles quand ces dernières font partie du même thème. Les séquences fonctionnent généralement indépendamment les unes des autres, tout en se rattachant à la thématique générale de l'exposition. D'un point de vue photographique, le cadrage possible de la séquence correspond au plan d'ensemble.

L'unité (*U*) est une subdivision de la séquence. Une séquence peut être composée de plusieurs unités, c'est-à-dire des sous-thèmes dans le thème, comprenant des objets articulés dans un espace tridimensionnel, ou un volume, pour former un dispositif. L'unité peut être physique ou fictive ; elle constitue un syntagme ayant un sens bien déterminé et qui peut fonctionner d'une manière indépendante ou en complémentarité avec les autres unités de la séquence pour construire sa cohérence et son sens global. Selon l'échelle du musée ou de l'exposition, l'unité prend des configurations diverses regroupant des ensembles d'œuvres rassemblées selon une typologie bien précise. Les unités peuvent se confondre aux séquences ou disparaître complètement. Le cadrage possible des photos de l'unité est celui du plan moyen.

La sous-unité (sU) est située à un niveau supérieur à l'élément, mais inférieur à l'unité. C'est un ensemble d'éléments, regroupés sur un même support spatial (vitrine, socle...), pour représenter un objet ou une idée, et qui constitue un dispositif. Selon sa taille, son contenu et son organisation une sous-unité peut accueillir ou pas des faïences. C'est un dispositif qui a été soumis à un travail de médiatisation. Elle peut être bidimensionnelle (exemple : un ensemble de photos présentées dans un cadre et accompagnées de commentaires) ou tridimensionnelle (exemple : une vitrine contenant plusieurs objets). La sous-unité est une entité matériellement perceptible qui, lorsque ses limites ne sont pas palpables, est virtuelle. Il arrive que la sous-unité soit directement rattachée à la séquence, et qu'elle ne fasse pas partie d'une unité. Cette situation correspond au cas où un dispositif expographique d'une séquence ne peut pas être intégré à une unité, soit parce qu'il est spatialement éloigné de celle-ci, soit parce qu'il porte sur un sujet différent. Le cadrage possible de la photo de la sous-unité correspond au plan moyen et (ou) plan rapproché (tout dépend de son échelle).

L'élément (E) est la plus petite composante de la série. Il s'agit généralement d'une entité spatiale et sémantique isolée, autrement dit de l'objet isolé (artefact, tableau, sculpture, etc.) qui n'est accompagné d'aucun outil de médiatisation, mais qui contribue à la cohérence de l'ensemble de l'exposition. Généralement, l'élément est une subdivision de l'unité ou de la sous-unité (selon la logique de segmentation de l'exposition). Toutefois, il peut se situer ailleurs dans l'environnement, dans l'enveloppe ou dans la séquence. L'élément peut exister isolément sans être rattaché à une unité ou sous-unité, soit parce qu'il est spatialement éloigné de celle-ci, soit parce qu'il a un contenu différent du sujet traité par celle-ci. Les textes et étiquettes que nous trouvons dans l'exposition, sont des éléments considérés dans leur niveau d'expression, c'est-à-dire en tant qu'objet ou support occupant un espace bien défini. L'élément est donc une entité particulièrement autonome : sa photo est assimilable au gros plan ou le détail.

Le seuil (S) peut prendre des formes très variées, mais il reste avant tout une entité symbolique. Qu'il soit physique ou fictif, le seuil doit montrer la transition, le passage d'un espace à un autre ou d'un niveau à un autre, c'est un marqueur de limite. Selon les expositions et leurs mises en espace, il peut être symbolisé par plusieurs moyens : porte, sas, couleur,

lumière, son, etc. Nous distinguons le seuil séparant l'environnement de l'enveloppe ; il permet le passage de l'extérieur vers l'intérieur du musée ou de l'exposition. Dans ce cas, il est souvent matériel. Nous pouvons aussi rencontrer des seuils entre l'enveloppe et la séquence, la séquence et l'unité, ou encore entre plusieurs enveloppes, plusieurs séquences ou plusieurs unités. Le seuil peut être horizontal, lorsqu'il sépare des espaces appartenant au même niveau. Il est vertical quand il s'agit d'espaces appartenant à des niveaux distincts, principalement des étages. Dans ce dernier cas, il peut correspondre aux escaliers, à l'ascenseur ou à la rampe. Nous considérons que la fonction première du seuil est purement phatique, mais lorsqu'il est expographiquement investi, il devient unité ou séquence. Nous en avons un exemple au musée national du Bardo en Tunisie ; les murs des escaliers menant de la salle d'archéologie paléochrétienne, située au rez-de-chaussée du musée, à l'étage sont investis par l'expographie ; sur ces murs sont accrochées des mosaïques. Par conséquent, la cage d'escalier n'est plus un simple seuil mais un espace expositionnel.

L'enveloppe, la séquence et l'unité peuvent être considérées comme des topoï. Pour la sous-unité, tout dépend de sa taille. Elle est un topos lorsqu'elle peut accueillir des faïences. Quant à l'élément, il ne peut jamais être considéré comme un topos, puisqu'il ne peut pas contenir des faïences. En termes de synthèse, nous résumons la logique d'emboîtement de l'espace par un schéma (Fig. 3). La finalité du découpage de l'espace muséal selon la logique d'emboîtement est d'identifier les entités constitutives matérielles et sémantiques de celui-ci. En effet, hormis l'environnement et l'élément, chacun des niveaux de découpage que nous venons de définir peut correspondre à un dispositif expographique, ce qui prouve que ces derniers peuvent prendre des échelles variées. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle les logiques de segmentation de l'exposition changent en fonction de la nature de l'espace et de ses composantes. Les niveaux d'emboîtement de l'espace constituent une première étape pour saisir les relations qui gèrent les dispositifs expographiques et qui conduisent à la définition de sa trame narrative.

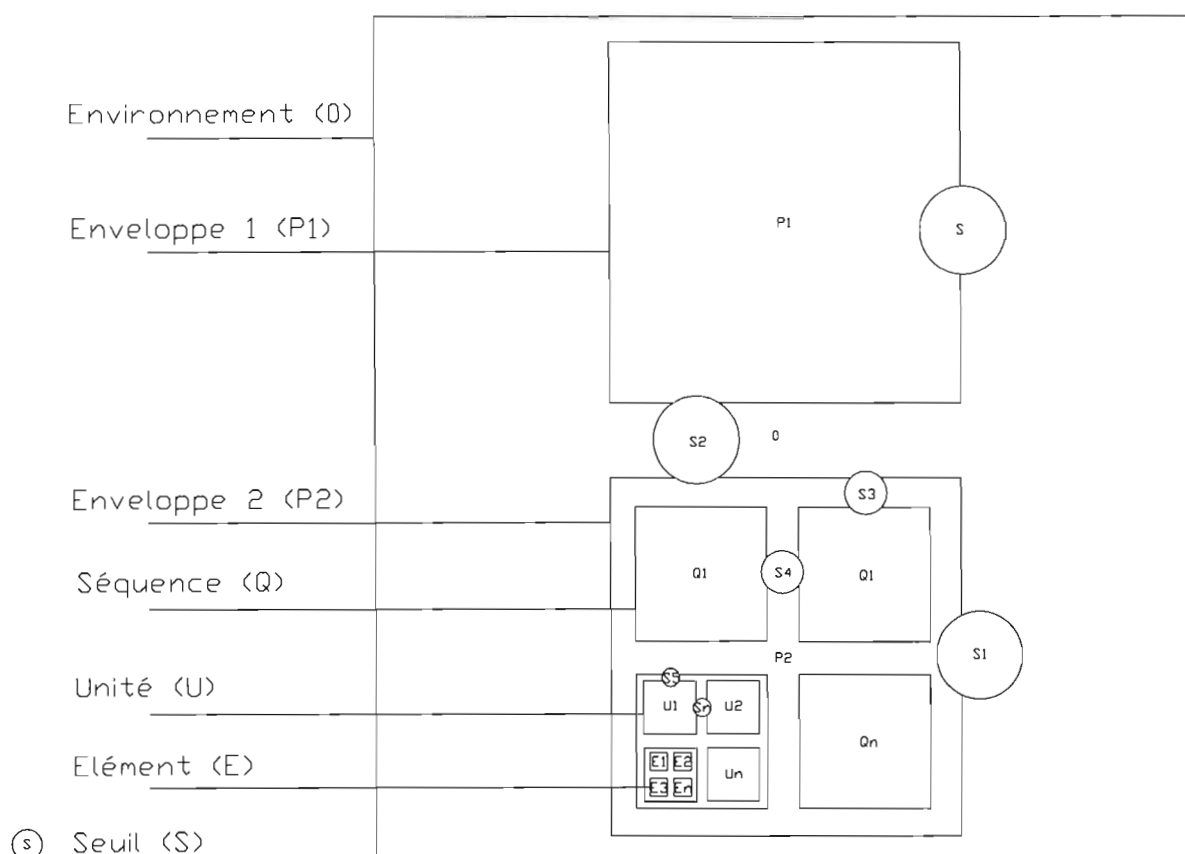


Fig. 3

Pour mieux comprendre la logique du découpage que nous venons de présenter, nous proposons de l'appliquer à un exemple réel de musée. Il s'agit du musée de la guerre à Ottawa. Nous avons choisi cet exemple, parce qu'il illustre bien cette logique. En effet, le musée propose aux visiteurs un dépliant qui découpe les espaces de l'exposition permanente en plusieurs thèmes titrés (des séquences), désignés par galerie. Le dépliant présente outre le plan général du musée et de l'exposition (cf. annexes 1), un plan détaillé de chacune des séquences (cf. annexes 2), lequel est subdivisé en sous-thèmes, titrés aussi (des unités). Chaque unité présente un ensemble de sous-unités que nous définissons à partir des titres portés par les dispositifs qui les représentent.

L'exposition contient au total sept séquences, spatialement délimitées par des cloisons. Elles portent les titres suivants : *Champs de bataille, Pour la Couronne et la patrie, Trempé dans la guerre, Une paix violente, Le salon d'honneur de la Légion royale canadienne*, et *La galerie LeBreton*. Le titre est toujours présenté à l'entrée de chaque séquence ; les seuils sont par conséquent bien marqués dans cette exposition. Prenons l'exemple de la troisième séquence dénommée *Trempé dans la guerre* et portant sur la lutte contre les dictatures à l'étranger au cours de la seconde guerre mondiale (1931-1945) ; elle contient dix unités, organisées selon un parcours chronologique obligé, il s'agit de : *La montée des dictateurs, La bataille de l'Atlantique, Le Japon frappe dans le Pacifique, Le front intérieur, Dieppe, La guerre aérienne, L'Italie, Normandie, Libération et victoire, et Le retour*. Comme le montrent les plans, les définitions spatiales de ces unités sont bien claires.



Fig. 4

La première unité est composée de plusieurs sous-unités (dont les titres sont inscrits sur des panneaux), incluant des textes, et contenant pour la plupart des vitrines et des objets. Ces sous-unités sont les suivantes : *Une décennie de discorde*, *La voiture d'Hitler*, *Quitter le pays*, *Le déclenchement de la guerre*, *Les Allemands conquièrent l'Europe de l'Ouest*, *Les Canadiens se rendent en Grande Bretagne*, *Conscription*, *L'entraînement aérien au Canada*. Le dispositif constituant la sous-unité intitulée *La voiture d'Hitler* est composé de plusieurs éléments, à savoir, une voiture qui a appartenu à Hitler, une photo servant de fond pour la voiture et qui représente l'armée d'Hitler pendant une cérémonie militaire, et un texte posé sur un présentoir qui porte le titre de la sous-unité. Les frontières de cette sous-unité sont marquées par un garde-corps. Nous constatons que certains éléments des unités ne sont pas rattachés aux sous-unités, comme les drapeaux.

III. Méthodologie d'analyse de l'exposition

En admettant qu'un dispositif expographique ou architectural signifie grâce à des processus de mise en relation qui définissent son organisation interne et son organisation dans l'ensemble de l'exposition, son analyse doit partir de ces spécificités. Le dispositif est alors considéré à la fois comme une entité spatiale qui signifie par ses propriétés intrinsèques et en tant qu'élément d'un réseau de dispositifs dont l'articulation spatiale et sémantique produit la signification de la trame narrative de l'exposition. Il fonctionne en mettant en relation ses composants même et en se mettant en relation avec d'autres dispositifs expographiques. Pour analyser les processus liés à la production de la signification dans l'exposition, nous mettons en place deux outils. Le premier est prévu pour l'analyse des relations qui régissent l'exposition et que nous désignons par les relations topiques. Le second outil est un modèle que nous avons construit pour analyser le contenu des dispositifs expographiques. Les deux outils sont basés sur l'étude de la mise en espace et de la mise en exposition.

1. Relations topiques

La définition des relations topiques (relatives à topos au sens du Groupe 107), consiste à étudier l'organisation des dispositifs expographiques dans l'espace de l'exposition (comment sont-ils enchaînés ? Qu'est-ce qui a déterminé leurs emplacements ?). L'usage de ces relations pour analyser la mise en exposition passe par la définition de la mise en espace. En étudiant le plan de l'expression de chaque niveau d'emboîtement de l'espace (enveloppe, séquence, unité...), nous relevons l'articulation des dispositifs expographiques. La définition des relations topiques est importante dans la mesure où elle permet de comprendre le fonctionnement spatial et sémiotique de l'exposition, qui autorise la production de signification et la construction d'un discours. Nous distinguons trois catégories de relations. L'appellation des deux premières est empruntée au groupe 107 (Groupe 107 ; 1973) : relations intra-topiques, relations inter-topiques et relations extra-topiques.

Les relations intra-topiques permettent de définir les critères internes au dispositif expographique considéré d'une manière isolée, c'est-à-dire son fonctionnement interne. Celui-ci signifie par ses propriétés inhérentes et par la mise en relation de ses composantes. C'est la combinaison et l'organisation de ces derniers, ayant des plans d'expression et de contenu différents, qui conduit à la manifestation du sens et produit l'unité et la cohérence globale du dispositif. Pour dire les choses autrement, les relations intra-topiques régissent le contenu de tout ensemble d'objets, définis dans l'espace et réunis pour constituer un dispositif signifiant. Pour mieux expliquer ce type de relation, nous reprenons l'exemple du dispositif de la voiture d'Hitler au musée de la guerre d'Ottawa. L'automobile produit des significations en se mettant en relation avec l'image qui lui sert de fond et qui représente l'armée du dictateur, et avec l'écran suspendu au-dessus et qui montre des images de cette époque (déportation, holocauste...), ainsi qu'avec les textes explicatifs. L'ensemble fonctionne par des relations intra-topiques pour construire le sens du dispositif expographique intitulé *La voiture d'Hitler : un symbole du mal* et de l'unité *La montée des dictatures*.

Les relations inter-topiques correspondent aux relations qui organisent l'ensemble des dispositifs expographiques de l'exposition. Elles permettent de définir les critères entre ceux-

ci. Elles concernent l'extérieur du dispositif, c'est-à-dire qu'il s'agit de voir son entourage, comment il est mis en relation avec les dispositifs voisins et comment il collabore avec eux pour produire des effets de sens. Les relations inter-topiques assurent le lien entre le contenu de plusieurs entités signifiantes, pour produire la cohérence générale de l'exposition. Elles organisent des idées sous-jacentes et profondes. Ces relations sont, subséquemment, responsables de la construction de la trame narrative et de la textualisation de l'exposition, étant donné qu'elles organisent les dispositifs expographiques selon une certaine logique. Ainsi, l'analyse des relations inter-topiques est liée à l'analyse de la mise en espace du scénario de l'exposition, puisque c'est la disposition des unités et des séquences dans l'espace expositionnel qui détermine leur enchaînement narratif. C'est pourquoi, l'étude de ces relations nous permet de comprendre le parti expographique et la logique générale de mise en espace et de mise en exposition. Nous en donnons un exemple au musée de la guerre d'Ottawa (pour rester sur la même exposition). Les unités de la séquence *Trempé dans la guerre* portent sur « la lutte du Canada contre les dictatures à l'étranger au cours de la seconde guerre mondiale ». La première unité *La montée des dictateurs* est une unité de contextualisation et d'introduction. Sont présentés ensuite les terrains de cette lutte, les combats en mer (les unités *La bataille de l'atlantique* et *Le Japon frappe dans le pacifique*), sur terre (l'unité *Le front intérieur*) et dans l'air (l'unité *La guerre aérienne*). Cette lutte a eu lieu en plusieurs pays (les unités *Dieppe*, *L'Italie* et *La Normandie*) et elle a été couronnée par la victoire (les unités *Libération et victoire* et *Le retour*). La mise en relation des contenus de ces unités se fait au moyen des relations inter-topiques, selon un parcours chronologique.

Les relations extra-topiques sont réservées à l'analyse du rapport de l'exposition (ou du musée) à son environnement extérieur. Elles ne sont étudiées que lorsque ce dernier participe au processus signifiant de celle-ci. L'étude de ces relations consiste à relever les signes d'intégration du musée ou de l'exposition à son environnement. L'intégration est entendue ici au sens de Philippe Boudon (1976), c'est-à-dire comme une référence à un modèle ou à un espace de référence situé dans l'environnement du musée. Cette référence peut être visuelle, fonctionnelle, géographique, etc. Dans l'exemple du musée de la guerre d'Ottawa, l'enveloppe architecturale est signifiante : elle présente des relations extra-topiques avec l'environnement. L'édifice est bas, il fond dans le paysage en longeant la rivière des

Outaouais, qui passe juste à côté de lui. La toiture en pente, couvrant le hall d'accueil, est plus élevée que le reste du bâtiment. Elle est revêtue d'un matériau différent (en cuivre) qui la rend remarquable de loin et est orientée vers la tour de la paix, située sur la colline du parlement (d'après les informations données sur le site internet du musée). Cette mise en espace est symbolique : elle joue sur l'opposition paix vs guerre.

Les relations topiques permettent de déterminer les significations de la mise en exposition, mais pas celles de la mise en espace, car la signification de l'espace est quelque chose de difficile à saisir à cause de son fonctionnement connotatif. Par conséquent, ces relations sont insuffisantes pour analyser les significations de l'exposition, d'où la nécessité de construire un modèle pour cet effet.

2. Modèle d'analyse des processus de signification

Le modèle d'analyse que nous proposons, a comme objectif d'analyser les significations de la mise en espace dans sa relation à la mise en exposition du dispositif expographique. C'est-à-dire qu'il doit permettre de saisir les significations engendrées par l'association de l'espace à l'exposé, car c'est ce rapport qui fait que l'exposition communique. Le modèle doit faire apparaître deux choses : primo, quelle est la signification de l'espace ; secundo, en quoi cet espace est un élément organisateur de la signification de la mise en exposition. Autrement dit, il s'agit de déterminer le degré d'intégration de la mise en espace à la mise en exposition. Le modèle entend analyser la mise en espace dans sa spécificité et pas simplement en tant qu'élément qui se dissout dans la mise en exposition. Il doit montrer que le processus de signification d'un dispositif expographique ou d'une mise en espace est lié à la construction d'un point de vue, formulé à partir d'une référence, et c'est ce point de vue qui va organiser l'espace expositionnel et amener à des processus d'interprétation différents.

Pour le construire, nous avons retracé les étapes du processus de signification d'un dispositif signifiant, en explorant maintes théories sémiotiques. Nous en avons conclu que malgré leur diversité et le foisonnement des concepts qu'elles mobilisent, la majorité de ces

théories proposent des explications similaires du processus de signification. Nous en avons déduit que le sens se produit grâce à l'articulation de trois types d'« espace » (ou « monde » ou « plan », selon les théories), que nous désignons comme suit : « l'espace empirique », « l'espace conceptuel » et « l'espace référentiel ».

En effet, pour étudier un objet spatial, en l'occurrence un dispositif expographique, il faut le considérer dans sa matérialité, en tant qu'entité tridimensionnelle tangible, en regardant comment il se présente dans l'espace de l'exposition. C'est ce cadre spatial perceptible du dispositif, que nous désignons par « espace empirique ». *L'espace empirique* se situe dans l'espace expositionnel ; il est le lieu de la rencontre entre le visiteur et le concepteur, qui s'effectue à travers le dispositif expographique. Il constitue l'espace de départ pour le visiteur (le récepteur). C'est le contact avec le dispositif expographique qui déclenche le processus interprétatif chez lui, qui donne lieu à la production des effets de sens. Pour le concepteur, l'espace empirique est l'espace d'arrivée, auquel aboutit le processus de conception, puisque le dispositif est le résultat d'un long processus de mise en exposition et de travail de médiatisation qui ont permis sa concrétisation.

Sur le plan sémiotique, l'espace empirique est l'équivalent du « monde réel » chez Bernard Pottier (B. Pottier ; 1992 a : 65). Il est homologue à l'« espace synthétique » chez Jean Davallon, qui est le support matériel de l'exposition, constitué des objets, expôts et outils que nous voyons, des lieux que nous parcourons, des visiteurs que nous rencontrons et de nous-mêmes (J. Davallon ; 1999 : 172). « La construction de l'espace synthétique revient à confectionner un dispositif. Elle concrétise, à travers la mise en scène, l'interprétation ou, si l'on veut, la lecture du « thème » de l'exposition et des objets faite par le concepteur. La visite revient à la lecture de cette concrétisation. » (*ibid.* : 187). L'espace empirique comprend le « representamen » peircien (G. Deledalle ; 1978)¹³ qui est assimilable au signifiant saussurien.

¹³ En 1897 Peirce écrit : « Un signe, ou representamen est quelque chose qui représente à quelqu'un quelque chose sous quelque rapport (*respect*) ou à quelque titre (*capacity*). Il s'adresse à quelqu'un, c'est-à-dire crée dans l'esprit de cette personne un signe équivalent, ou peut être plus développé. »

Dans la terminologie de Catherine Saouter, il correspond à l'« espace du support » ou l'« espace plastique » ; il présente un format et des proportions déterminées par le médium et les différents types de contraintes auxquelles fait face le producteur (C. Saouter ; 2000 : 159). C'est aussi l'équivalent de l'« espace vrai », tel que le définit Philippe Boudon, c'est-à-dire l'espace vécu (Ph. Boudon ; 1971 : 21).

À partir de l'espace empirique, le visiteur est appelé à interpréter ce qu'il peut voir, toucher, entendre, voire sentir, en entrant en contact avec le dispositif expographique. L'interprétation passe par une opération de conceptualisation qui va permettre d'attribuer des effets de sens à ces phénomènes. De même, du côté du concepteur, la mise en exposition du dispositif a été précédée d'un travail de conceptualisation qui a permis de choisir les aspects du référent qu'il est chargé de représenter, et d'élaborer le point de vue, le concept, l'idée, qui organise chaque dispositif expographique, ainsi que l'ensemble de l'exposition.

Souvent, le concepteur, devant une infinité référentielle, ne dit qu'une toute petite partie de ce qu'il est capable de percevoir ou d'imaginer (B. Pottier ; 1992 a : 13). L'exposition est, du point de vue de ses concepteurs, un endroit où l'on ne peut pas tout montrer comme un endroit où l'on ne peut pas tout voir, du point de vue de celui de ses utilisateurs (J.-F. Barbier-Bouvet ; 1983). C'est pourquoi il est intéressant de voir qu'est-ce qui a été retenu pour être présenté dans l'espace expositionnel et comment celui-ci est mis en espace. La conceptualisation permet de passer de l'espace représenté à l'espace de représentation (l'espace empirique) ; c'est une opération qui se situe dans l'espace conceptuel. Du côté de la production, la conceptualisation recouvre l'élaboration du concept de l'exposition, c'est-à-dire l'idée ou le point de vue qui va l'organiser et, éventuellement, l'élaboration d'un concept de communication (J. Davallon ; 1999 : 94).

(*ibid.* : 121). Peirce emploie souvent les termes « signe » et « representamen » comme équivalent. Cependant, il établit parfois une distinction : le signe est la chose donnée telle qu'elle est, c'est tout ce qui communique une notion définie d'un objet, tandis que le representamen est la chose-signe considérée dans le cadre de l'analyse triadique comme élément du processus d'interprétation, c'est tout ce à quoi l'analyse s'applique quand on veut découvrir ce qu'est essentiellement le signe (*ibid.* : 216).

L'espace conceptuel est l'espace de la représentation mentale construite à partir du référentiel, qui est à la fois tributaire des habitudes sociales et des besoins créatifs individuels. Bernard Pottier appelle cet espace le « monde conceptuel » (B. Pottier ; 1992 a : 65). C'est à ce niveau que se situent l'« objet immédiat », l'« interprétant » et le « *ground* » peirciens, qui sont des composants mentaux de représentation (G. Deledalle ; 1978)¹⁴. Vu du côté du visiteur, l'espace conceptuel peut être désigné par le « monde utopique » au sens de Jean Davallon, qui est un monde imaginaire, une construction qui résulte de l'agencement de significations produites au cours des visites (J. Davallon ; 1999 : 170). Nous pouvons également attribuer à l'espace conceptuel la définition de l'« espace narratif » telle que l'a conçue Catherine Saouter et dont la gestion s'appuie sur la convocation encyclopédique et l'acte de lecture (C. Saouter ; 2000 : 161). Philippe Boudon, désigne ce niveau par l'« espace de représentation » ou l'« espace mental » (Ph. Boudon ; 1971).

En tant qu'objets qui médiatisent la relation du récepteur à ce qui lui est présenté, les dispositifs expographiques sont dotés d'une autonomie sémiotique et jouent aussi d'une profondeur référentielle. Pour que l'opération de conceptualisation puisse avoir lieu, le visiteur et le concepteur doivent faire appel à leurs patrimoines de connaissances en opérant la convocation encyclopédique (U. Eco ; 1972, C. Saouter ; 2000) et en activant de nombreux référents, sans quoi la construction des effets de sens du dispositif ne serait pas possible. Du côté du concepteur, l'espace référentiel est l'espace à partir duquel se construit la conceptualisation du discours expographique, c'est-à-dire le texte organisateur. Du côté du visiteur, il constitue l'espace auquel renvoie la conceptualisation pour retrouver le scénario de l'exposition.

¹⁴ Rappelons que l'objet immédiat est l'objet tel que le signe le représente (*ibid.*). Force est de constater que la définition de l'objet immédiat est proche de celle du support de la signification chez Barthes (R. Barthes ; 1960). Quant à l'interprétant, il opère la médiation entre le representamen et l'objet. L'interprétant n'est pas l'interprète mais, le moyen que celui-ci utilise pour effectuer son interprétation ; il peut être rhématique, dicent ou argumental. Ainsi, plusieurs interprètes peuvent donner de la même chose-signe des interprétations différentes s'ils se réfèrent à différents interprétants, c'est le processus de la sémiosis illimitée. Enfin, le *ground* est l'« idée » en référence à laquelle se réalise la représentation, c'est l'angle selon lequel l'objet est visé, le profil selon lequel il est atteint dans la représentation (G. Deledalle ; 1978).

L'espace référentiel ou le « monde référentiel » comme l'appelle Bernard Pottier (B. Pottier ; 1992 a), est ce à quoi on se réfère, dans sa mémoire ou dans son imaginaire, pour construire le discours sur un objet donné. Il est situé dans un ailleurs temporel et spatial, en dehors de l'espace de l'exposition. C'est un espace représenté. Nous pouvons y situer « l'objet dynamique » peircien (G. Deledalle ; 1978)¹⁵, que nous considérons comme l'égal de l'« objet de la signification » chez Roland Barthes (R. Barthes ; 1960). L'espace référentiel est l'espace d'où émergent les connotations. Appelé le « monde réel » chez Jean Davallon, c'est l'espace d'où l'on va choisir, sélectionner, retirer l'objet que l'on veut exposer (J. Davallon ; 1999 : 166). L'espace référentiel pourrait correspondre à l'« espace représenté » ou « espace diégétique » au sens de Catherine Saouter, construit par un travail d'induction à partir du plan narratif (C. Saouter ; 2000 : 163). Il est l'équivalent des « espaces de références » définis par Philippe Boudon comme ce à quoi le projet va pouvoir se référer pour se réaliser (Ph. Boudon ; 1971).

En partant de l'espace de l'exposition, le modèle doit mettre en exergue la relation entre celui-ci et l'espace de référence qui a permis la construction de la mise en espace du dispositif. Il doit tenir compte du point de vue qui a permis le passage de l'un à l'autre dans un contexte interprétatif. Le modèle part d'un principe très simple ; en effet, quand il s'agit d'une mise en exposition centrée sur l'objet (muséologie d'objet), la modalité d'accès à l'espace référentiel du côté du visiteur se fait à partir de la rencontre directe avec les objets matériels. Mais c'est un accès qui exige des compétences avancées de la part du visiteur. Tandis que lorsque la mise en exposition est fondée sur un point de vue ou une idée, c'est la définition de celui-ci qui va permettre de définir l'espace référentiel (muséologie d'idée, muséologie de point de vue) ; la matérialisation de l'espace référentiel (ses représentations) va servir d'enveloppe à la rencontre avec les objets. Le travail de mise en espace est, dans ce cas, crucial dans le processus de signification, car c'est son association à la mise en exposition qui va permettre l'appréhension du point de vue.

¹⁵ L'objet dynamique est l'objet tel qu'il est dans la réalité. Peirce distingue trois types de signes (l'icône, l'indice et le symbole) entretenant respectivement avec l'objet des relations de ressemblance, de modification effective ou d'association réglée (*ibid.*).

Le modèle mobilise les trois espaces que nous venons de définir. L'accès à l'espace référentiel à partir de l'espace empirique de l'exposition, nécessite de passer par l'espace conceptuel. L'enjeu est de montrer que l'espace conceptuel n'est pas simplement le plan du contenu ; c'est à ce niveau que se construit le point de vue sur l'espace référentiel qui se matérialise sous forme d'espace empirique. Pour mieux représenter les relations entre ces trois espaces au sein du modèle, nous avons cherché des outils d'analyse du côté de la théorie peircienne, car Charles Sanders Peirce pose au centre de sa théorie, sur un même pied, les termes correspondant au signifiant, au signifié et au référent (G. Deledalle ; 1978). Sa théorie raisonne en terme de la signification comme construction d'un point de vue (ou *ground*), sur un objet et comme matérialisation de ce point de vue dans le representamen. Toute la question est de savoir comment nous pouvons avoir un point de vue, élaboré dans l'espace conceptuel, sur un autre espace qui est du type référentiel, et comment ce point de vue va être transposé à travers une représentation spatiale dans l'espace empirique. C'est l'application de l'espace conceptuel sur l'espace empirique qui va faire que la mise en espace soit l'organisateur de la mise en exposition et qui va faire que nous allons avoir en plus de l'organisation discursive une organisation spatiale de l'exposition.

En termes de synthèse, nous pouvons dire que le modèle fait apparaître un processus de signification de l'espace, lié à la construction d'un point de vue appliqué à un objet ou à un espace de référence et qui va donner une organisation particulière de l'espace expositionnel. Il s'articule autour des trois espaces (empirique, conceptuel et référentiel), en mettant à l'œuvre des composantes sémiotiques tirées du modèle peircien. Dans l'espace empirique nous retrouvons le representamen (R) ; l'espace conceptuel comprend, le point de vue ou *ground* (G), l'objet immédiat (Oi) et l'interprétant (I) ; et dans l'espace référentiel se place l'objet dynamique (Od). Nous représentons ce modèle par le schéma suivant (Fig. 5) :

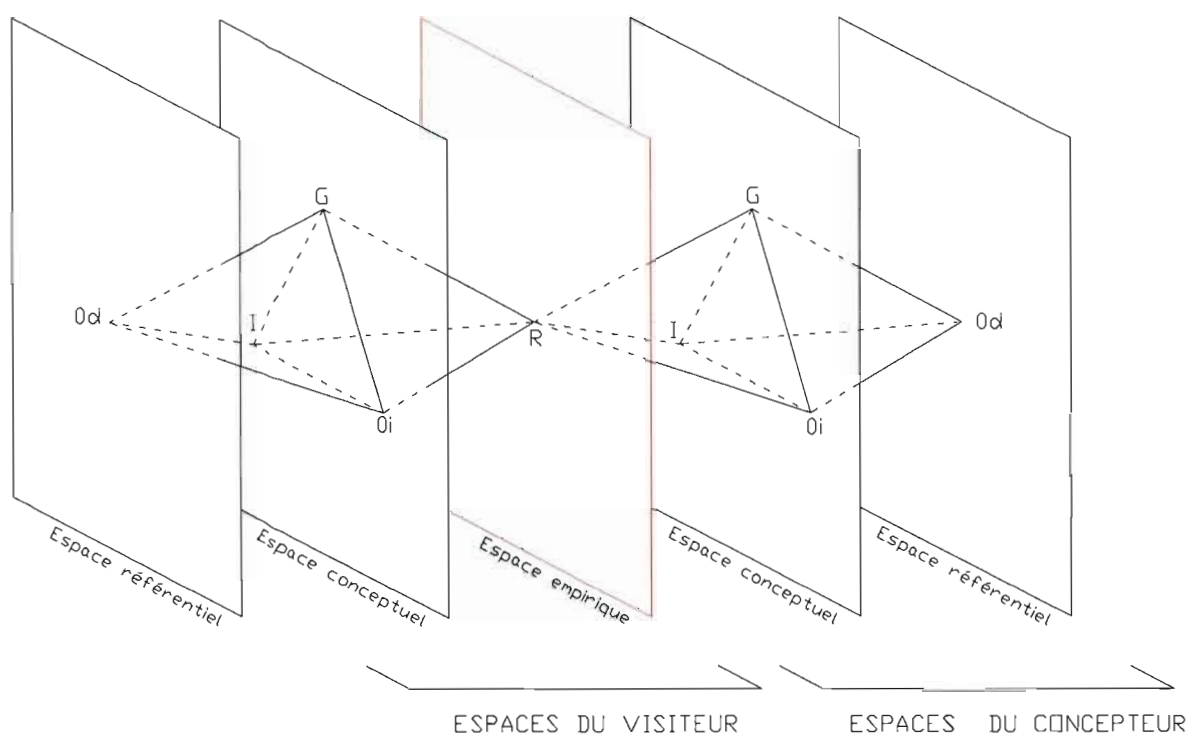


Fig. 5

L'intérêt de dessiner un modèle en trois dimensions est d'élucider toutes les relations éventuelles entre ses différents niveaux et composantes. Il est toutefois important de préciser quelques points relatifs à son fonctionnement. Tout d'abord, il faut savoir que l'espace empirique est invariable. C'est le seul espace tangible du modèle. Il est perceptible dans l'exposition à travers le representamen. Tandis que l'objet immédiat et l'interprétant sont considérés comme des variables : ils changent en fonction du point de vue ou du *ground*, qui est lui aussi variable. L'objet dynamique appartient à l'espace référentiel, qui n'est pas toujours cité dans l'espace expositionnel.

Chez Charles Sanders Peirce, les interprétants sont en nombre infini, d'où l'enrichissement de l'objet immédiat au fur et à mesure de la genèse interprétative liée à la

totalité des *grounds* possibles d'un signe donné. C'est le processus de sémiosis illimitée¹⁶. De ce fait, l'« objet immédiat complet » n'est que la différence entre une interprétation qui serait « ultime » (et dans ce cas l'objet immédiat complet se confondrait avec l'objet dynamique) et une interprétation qui est toujours provisoire (J.-P. Thibaud ; 1983 : 27).

Le modèle propose d'étudier les instances de production et de réception, à partir du dispositif lui-même, puisque celui-ci est l'interface de médiatisation qui rend possible la communication entre ces deux protagonistes. Pour cela, nous suivons une approche empruntée à Umberto Eco (U. Eco ; 1992 : 29-31)¹⁷ ; nous considérons que l'opération de médiatisation est construite autour de la trichotomie concepteur, dispositif expographique, visiteur.

Pour analyser le dispositif expographique, il est important de choisir d'emblée entre deux programmes opposés. Le premier consiste à chercher dans ce dispositif ce que le concepteur voulait dire en l'interrogeant (ce qu'Eco appelle l'« *intentio auctoris* » ou l'« intention de l'auteur ») : c'est le programme (a). Le deuxième programme consiste à chercher dans le dispositif expographique ce qu'il dit, indépendamment des intentions de son concepteur, c'est-à-dire par la simple analyse de ce qu'il représente : c'est le programme (b). Vu que ce qui nous intéresse dans cette recherche n'est pas de savoir ce que le concepteur veut dire par le dispositif expographique, mais les effets de sens produits par ce dernier, nous retenons le programme (b).

¹⁶ Quoique le concept de sémiosis illimitée soit intéressant, puisqu'il attire notre attention sur la richesse de l'interprétation, il faut le prendre avec précaution lorsqu'il s'agit de l'exposition, car il pose toutes les interprétations au même pied d'égalité. Même si l'interprétation est illimitée, elle s'inscrit certes dans un contexte bien défini, celui de l'exposition. Le contexte ne pose pas des bornes à la prolifération de l'interprétation, mais il oriente la sémiosis dans une direction bien déterminée, en excluant certaines hypothèses interprétatives. Dans le cas de l'exposition, le thème ou topic, pour reprendre le terme d'Eco, inscrit l'interprétation dans un contexte précis. Tout en étant tributaire des compétences du visiteur, l'interprétation évolue dans la même direction, selon un processus semblable à ce que Eco appelle la *fabula fermée* (U. Eco ; 1985 : 157).

¹⁷ Pour analyser le processus signifiant d'un objet textuel, Eco construit son approche autour de la trichotomie (auteur, texte, lecteur) (*ibid.*).

En adoptant le programme (b), deux méthodes de travail sont possibles pour la poursuite de l'analyse : la première (b1), consiste à chercher dans le dispositif expographique ce qu'il dit en référence à sa propre cohérence contextuelle et à la situation des systèmes de signification auxquels il se réfère. La deuxième méthode (b2) préconise de chercher dans ce dispositif ce que le destinataire (le visiteur) y trouve en référence à ses propres systèmes de signification et/ou en référence à ses propres désirs, pulsions, volontés (ce que Eco appelle l'*intentio lectoris* ou l'intention du lecteur). Cette méthode exige par conséquent l'interrogation du visiteur. Nous retenons la méthode (b1) parce que nous ne cherchons pas à savoir ce que le visiteur a compris du dispositif expographique, mais à comprendre la logique de mise en exposition de ce dernier qui permet de lui attribuer des significations.

En appliquant la méthode (b1), l'analyse revient donc à chercher dans le dispositif expographique ce qu'Umberto Eco appelle l'« intention de l'œuvre » ou l'« *intentio operis* ». L'auteur considère que « l'opposition entre approche *générative* (qui prévoit les règles de production d'un objet textuel analysable indépendamment des effets qu'il provoque) et approche *interprétative* ne correspond pas à l'autre opposition courante dans le milieu des études herméneutiques qui se présente comme une trichotomie, à savoir une opposition entre interprétation comme recherche de l'*intentio auctoris*, interprétation comme recherche de l'*intentio operis* et interprétation comme prescription de l'*intentio lectoris*. » (U. Eco ; 1992 : 29). L'analyse de l'*intentio operis* s'effectue en appliquant deux méthodes à la fois : premièrement, en recherchant les effets de sens que le concepteur a introduit dans le dispositif expographique (c'est-à-dire les effets de sens intentionnels qu'ils soient connotatifs ou dénotatifs). Deuxièmement, en recherchant les effets de sens que le concepteur ignorait et qui peuvent être introduits dans le dispositif expographique par le destinataire en conséquence d'une mise en espace ou mise en exposition particulière (effets de sens attentionnels) : ceux-ci sont le plus souvent connotatifs.

L'analyse de la réception à partir du dispositif expographique et sans l'interrogation du visiteur fait apparaître l'ensemble des significations possibles – ou, plus exactement encore, le dispositif sémiotique comme condition de possibilité des effets de sens particuliers à tel ou tel visiteur. En corollaire, la réception n'est étudiée qu'à travers les modalités de la représentation

du visiteur (dispositifs demandant son intervention, mobilier prévu pour lui, injonction et toutes les différentes formes du faire-croire, faire-faire, faire-connaître, du faire-éprouver, etc.). Ainsi, et par analogie avec ce qu'Umberto Eco appelle le *Lecteur Modèle* du texte, sont étudiées toutes les formes ou figures possibles qui contribuent à construire un *Visiteur Modèle* de l'exposition (J. Davallon ; 1999 : 215). « En effet, dans l'exposition, la question cruciale est moins celle d'une interaction entre l'instance de production et celle de réception que la question de la capacité de l'agencement lui-même à être un mécanisme capable de prévoir les mouvements de l'autre et de lui proposer un Visiteur Modèle. » (*ibid.* : 215).

Il en est de même pour l'instance de production (ou d'énonciation) : elle est étudiée seulement à partir des gestes de mise en espace et de mise en exposition, qui ont permis la création et la concrétisation du dispositif expographique, et sans l'interrogation du concepteur : « Dans sa conception et sa réalisation, une exposition tient compte des visiteurs qui sont ses destinataires, en aménageant des accès praticables aux choses qu'elle montre et aux propos qu'elle tient, et en prévoyant les usages qui seront faits des dispositifs qu'elle met en place. Cette approche situe la réflexion au centre même de la mise en exposition, dans sa matérialité et son aménagement, pour analyser comment la présence postulée d'un public récepteur travaille la collection et la transforme en une présentation publique. » (R. Monpetit ; 1996 : 55). Les concepteurs sont donc étudiés à travers les traces de leurs énonciations, comme par exemple les marques de subjectivité dans le parti de mise en exposition et de mise en espace ou dans les textes en langue naturelle comme les documents de guidage.

Pour mieux expliquer le fonctionnement du modèle d'analyse de la signification, nous revenons de nouveau sur l'exemple du musée de la guerre d'Ottawa. Dans le dispositif *La voiture d'Hitler : symbole du mal*, l'automobile est présentée devant une photo qui lui sert de fond. Celle-ci montre l'armée nazie en parade, avec au fond une tribune, où se trouve probablement le dictateur, et au-dessus de laquelle sont suspendus trois drapeaux nazis. La photo est en noir et blanc, alors que les drapeaux sont en couleur. Sur l'étiquette accompagnant ce dispositif, nous pouvons voir une photo d'Hitler dans cette même voiture saluant la foule. L'automobile est mise en espace parallèlement à la photo de fond, comme si elle passait devant les rangées de soldat. La mise en espace renvoie donc à l'image d'Hitler

dans sa voiture, lors d'une parade militaire. D'ailleurs le texte de l'étiquette nous dit que : « Cette Mercedes-Benz, noire, blindée, était la limousine de parade d'Hitler. ». Hitler est l'objet dynamique de ce dispositif, c'est-à-dire l'objet qu'on cherche à mettre en exposition, et qui représente *La montée des dictateurs*. Le dispositif le représente à travers sa voiture de parade, c'est l'objet immédiat. L'automobile est considérée comme étant le symbole du mal : c'est le point de vue des concepteurs (le *ground*). « Elle [la voiture] contribua à propager l'image de force, de pouvoir et de modernité de ce régime ». Le visiteur va déduire qu'en fait c'est Hitler qui est le symbole du mal. Les drapeaux en couleur qui ressortent de l'image en noir et blanc du fond, participent à construire les significations du dispositif, puisqu'ils symbolisent, eux aussi Hitler, le mal.

En résumé de la méthodologie, l'étude du musée et de l'exposition commence par la construction d'un corpus sur l'espace au moyen du plan, de la photo et du texte. Cet espace est par la suite découpé selon un protocole, qui suit une logique qui décrit son organisation en termes d'environnement, d'enveloppe, de séquence, d'unité, de sous-unité, d'élément et de seuil. L'analyse de ces niveaux de l'espace se fait par le biais des relations topiques à savoir les relations intra-topiques, les relations inter-topiques et les relations extra-topiques et du modèle d'analyse des processus signifiant, liés à la mise en espace et la mise en exposition. Nous empruntons cette méthodologie pour répondre aux questions qui nous préoccupent dans cette recherche et vérifier nos hypothèses, en l'appliquant à l'analyse de trois expositions que nous présentons dans la partie suivante.

DEUXIÈME PARTIE EXEMPLES D'ANALYSE DE MISES EN ESPACE ET DE MISES EN EXPOSITION

Dans la deuxième partie de la thèse nous proposons d'analyser trois expositions, présentant des stratégies de mise en espace et de mise en exposition fort variées. Installées dans des enveloppes architecturales signifiantes, elles se distinguent par la singularité du rapport de l'espace à l'exposé. Les deux premières expositions sont aménagées dans des espaces existants qui n'étaient pas destinés à l'origine à accueillir des fonctions d'exposition. Leurs séquences cloisonnées sont articulées selon un parcours obligé et s'inscrivent dans une trame narrative représentant une histoire. Tandis que le troisième terrain d'analyse est un musée conçu en fonction d'une collection et en référence à un environnement bien particulier. Il propose de surcroît un parcours libre, où la construction d'effets de sens dépend des faïces du visiteur, ses choix de visite et ses déplacements dans l'espace.

L'exposition *Avignon, un rêve que nous faisons tous*, que nous analysons au premier chapitre, est une exposition temporaire, organisée à la Maison Jean Vilar à Avignon. Sa particularité est son traitement expographique, qui investit l'enveloppe architecturale intérieure existante de la Maison et laisse voir une bonne partie de son décor d'origine. La mise en exposition mobilise les qualités spatiales et esthétiques de cet espace au profit du discours narratif. Il est donc intéressant de voir comment elle s'est intégrée à la mise en espace architecturale et comment cette intégration conduit à la construction d'effets de sens.

La deuxième exposition est permanente ; elle est intitulée *Trésors de la Méditerranée* et elle est aménagée au musée national du Bardo. Quoique cette exposition soit installée dans un ancien palais beylical dont une grande partie du décor est classée monument historique, l'enveloppe architecturale des espaces qui l'accueillent est rendue neutre pour la plupart des thèmes. Même lorsqu'elle participe à la mise en exposition, elle est complètement coupée du contexte architectural palatial. Les espaces sont réaménagés et remodelés en fonction des

besoins expographiques des objets présentés. Les mises en espace changent en fonction des stratégies de mise en exposition choisies pour chaque thème. Toutes ces données font de cette exposition un terrain d'analyse pertinent.

Le troisième terrain d'étude est le musée archéologique de Nice-Cimiez. C'est un musée de site, dont l'enveloppe et la mise en espace architecturales s'inspirent de son environnement archéologique. De plus, il a été conçu pour accueillir une collection préalablement définie. Son exposition juxtapose une multitude de dispositifs expographiques, qui présentent un tiraillement entre des stratégies variées et contraires de mise en espace et de mise en exposition. D'où l'intérêt de voir comment la mise en espace architecturale participe à mettre en exposition les objets pour produire de la signification. Vu que l'exposition présente des espaces décroissés et un parcours libre, il est important de voir par quels moyens les dispositifs sont mis en relation pour produire de la signification.

À la fin de cette partie, nous présentons les conclusions de la thèse. Nous y formulons la synthèse de ces trois analyses en guise de réponse aux questions que nous avons posées au départ. Nous y discutons les différentes stratégies de mise en espace et de mise en exposition, et nous y proposons quelques recommandations de conception d'exposition.

CHAPITRE 3 *Avignon, un rêve que nous faisons tous* : une exposition aménagée dans un espace existant et dont l'expographie investit l'enveloppe architecturale dans le processus de signification

L'exposition *Avignon, un rêve que nous faisons tous* a été organisée en 2003 à la Maison Jean Vilar (M.J.V.)¹, siège de l'association s'occupant de l'héritage artistique de Jean Vilar, fondateur du festival de théâtre d'Avignon. Elle dresse les portraits des directeurs successifs du festival en focalisant le discours sur les politiques culturelles menées par chacun d'entre eux. Les directeurs sont présentés dans un ordre chronologique, chacun dans un thème portant son nom.

L'exposition est conçue par de la scénographe Nathalie Crinière, en collaboration avec les responsables de la Maison Jean Vilar. Installée au premier étage, elle présente essentiellement des substituts et ne montre que très peu d'artefacts. Son organisation thématique suit une trame narrative qui évolue selon un ordre chronologique. Le parcours étant obligé, le visiteur avance forcément dans le sens de la progression narrative : l'interprétation des dispositifs expographiques ne dépend pas a priori du parcours choisi. Le cloisonnement de l'exposition laisse voir les limites de chacune de ses entités thématiques et spatiales et rend leur distinction aisée.

¹ La Maison Jean Vilar a pour siège l'Hôtel de Crochans, une ancienne livrée cardinalice, devenue siège du district d'Avignon sous la Révolution et de l'Archevêché jusqu'à la séparation de l'Eglise et de l'Etat.

I. Analyse de l'environnement et de l'enveloppe

La ville d'Avignon (en particulier les alentours de la Maison Jean Vilar) est fortement marquée par l'évènement qu'est le festival. En dehors des murs de l'exposition, des fresques décorant plusieurs façades de la ville, notamment à proximité de la Maison Jean Vilar (cf. C.D. : *Avignon, un rêve que nous faisons tous*), évoquent le festival. Peintes le plus souvent en trompe l'œil, ces fresques illustrent des personnages du théâtre. Par conséquent, la visite de la Maison Jean Vilar en général et de l'exposition en particulier, commence bien avant le franchissement du seuil de l'Hôtel Crochans.

Les fresques sont des indices², qui intègrent l'exposition à l'espace urbain avignonnais et rappellent l'importance du festival pour la ville. Elles forment une intégration par constitution d'un réseau et d'espaces de liaison (Ph. Boudon ; 1976 : 140). Les effets de sens générés par ces peintures renvoient au même espace référentiel que l'exposition, c'est-à-dire le théâtre et le festival, grâce à des relations extra-topiques. C'est pourquoi elles peuvent être considérées comme étant la continuité de l'exposition.

L'exposition *Avignon, un rêve que nous faisons tous* utilise deux types d'espaces : les espaces faisant partie de l'enveloppe architecturale de la Maison Jean Vilar (autrement dit le bâtiment de l'Hôtel de Crochans), qui existaient bien avant l'aménagement de l'exposition, et les espaces résultant de l'intervention expographique. En effet, les choix de la mise en espace sont dictés par les contraintes spatiales du lieu. Il faut savoir que les salles dans lesquelles est installée l'exposition n'ont pas toutes les mêmes qualités esthétiques : certaines sont soigneusement décorées, d'autres sont complètement dépouillées. C'est pourquoi la façade intérieure de l'enveloppe architecturale est parfois laissée visible, parfois masquée par une

² Chez Charles Sanders Peirce, le signe renvoie à son objet de manière indicielle lorsqu'il est réellement affecté par cet objet. L'indice est un fait immédiatement perceptible qui attire l'attention sur son objet, lequel n'est pas immédiatement perceptible (G. Deledalle ; 1978).

enveloppe expographique. La mise en exposition investit ce contraste au profit du discours narratif. L'exposition se divise en deux parties, représentant deux périodes de l'histoire du festival :

- *Avant l'ouverture de la Maison Jean Vilar*, qui est la période correspondant aux mandats de Jean Vilar et de Paul Puaux. Dans ces thèmes, le décor expographique, sobre et épuré, occulte les vrais murs des salles dont le décor originel est peu intéressant.
- *Après l'ouverture de la Maison Jean Vilar*, cette période regroupe les mandats d'Alain Crombecque et de Bernard Faivre d'Arcier. Dans ces salles nous pouvons voir le vrai décor de la Maison, riche et élaboré, c'est-à-dire la façade intérieure de l'enveloppe architecturale.

Les séquences de l'exposition sont séparées par des seuils qui articulent le passage de l'une à l'autre. Ces seuils sont perceptibles : certains font partie des espaces de la Maison, d'autres sont créés par l'expographie.

En jouant sur les échelles des enveloppes expographiques, les concepteurs manipulent les faïces du visiteur et définissent le rapport de son corps à l'espace qui est du type englobant/englobé. En effet, quand le décor originel de la salle ne présente aucun intérêt esthétique, il est mis à l'écart de la vue du visiteur. Il peut être soit complètement occulté, comme c'est le cas des salles réservées à Jean Vilar (Fig. 6 (1)), soit partiellement camouflé par l'enveloppe expographique : c'est le cas de la salle consacrée à Paul Puaux (Fig. 6 (2)). En revanche, lorsque le décor existant est remarquablement soigné, il est montré au visiteur (Fig. 6 (3)), c'est l'exemple des salles de Bernard Faivre d'Arcier. Dans ce dernier cas, le visiteur a la possibilité d'englober par la vue l'enveloppe expographique tout en gardant le contact avec le décor d'origine de la salle. Nous pouvons parler ici d'une « échelle optique », au sens de Philippe Boudon, qui joue au moyen des perspectives apparentes découlant du décor de la salle. Le point de vue étant donné, les concepteurs n'interviennent pas sur lui mais interviennent en fonction de lui (Ph. Boudon ; 1992 : 140).

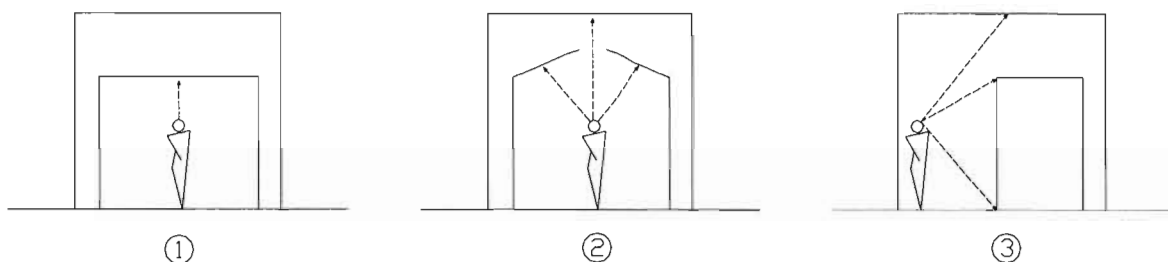


Fig. 6

Nous remarquons par ailleurs, que les relations topologiques entre les enveloppes de l'exposition sont variées. Nous les classons en trois catégories : l'inclusion, la pénétration et la juxtaposition. Pour mettre en place ces catégories, nous sommes partie de la classification développée par Catherine Saouter (C. Saouter ; 2000 : 36), qui dans une analyse d'une page d'un numéro de la revue « L'illustration », distingue trois figures de fragmentation : l'insertion, la superposition et la juxtaposition. Alors que Catherine Saouter utilise ces figures pour analyser des images bidimensionnelles (composantes et composition de la page), nous les adaptons à l'analyse de l'espace tridimensionnel de l'exposition. Nous redéfinissons ces relations comme suit :

1. L'inclusion (Fig. 7 (1)) : cette relation s'observe lorsqu'un espace, physiquement délimité, de façon à former une enveloppe, est entièrement englobé par une autre enveloppe. Bien entendu, les deux enveloppes, emboîtées l'une dans l'autre, ont des échelles distinctes. L'une est contenue dans l'autre, d'où le rapport d'inclusion. Nous pouvons voir ce type de relation dans plusieurs salles de l'exposition, telles que celle consacrée à Paul Puaux et la première salle de Bernard Faivre d'Arcier (B.F.A.).
2. La pénétration (Fig. 7 (2)) : lorsqu'un espace (ou enveloppe) empiète sur un autre espace (ou enveloppe) et occupe une partie de son territoire, nous pouvons parler d'une relation de pénétration. La pénétration est une inclusion partielle. Nous en avons un exemple entre les deux salles d'Alain Crombecque : le passage de la première à la seconde salle (représentant une

nuit étoilée) se fait par une sorte de couloir qui déborde sur la première salle : c'est une pénétration.

3. La juxtaposition (Fig. 7 (3)) : quand des enveloppes, physiquement délimitées, sont adjacentes et indépendantes l'une de l'autre, il s'agit d'une juxtaposition. L'une ne dérange pas l'autre : elles sont entièrement séparées. C'est le cas des salles organisées en enfilade et c'est ce type de relation que nous trouvons entre la deuxième salle de B.F.A. et la dernière salle de l'exposition.

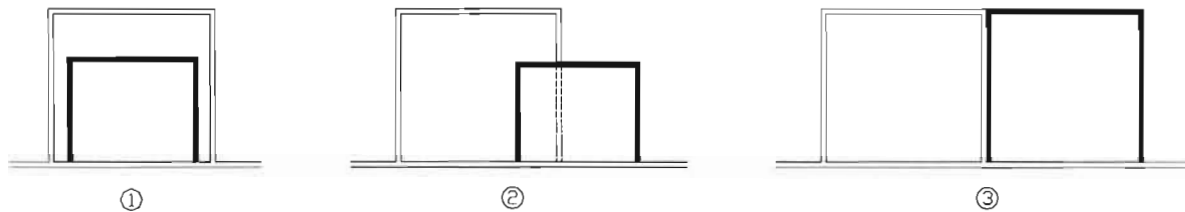


Fig. 7

Nous remarquons que les trois types de relation impliquent une intersection entre les enveloppes. Si nous analysons la signification de chacune de ces relations par rapport au discours de l'exposition, nous comprendrons que leur choix n'est pas aléatoire. Ce n'est pas par hasard que nous trouvons une relation de pénétration entre les deux salles de Crombecque : toutes les deux appartiennent à un même thème. Ce n'est pas non plus par hasard que les relations de juxtaposition sont toujours entretenues entre des salles de thèmes différents. De la variation des relations entre les enveloppes, découle une richesse de l'expérience spatiale. L'enveloppe architecturale (déjà existante) constitue l'échelle globale de l'exposition dans laquelle a été réalisé le travail de création expographique. La variation des échelles des enveloppes expographiques est souvent liée au changement du contenu narratif. Subséquemment, l'échelle engendre des couplages semi-symboliques aidant à spatialiser le propos du scénario et permet de marquer les découpages thématiques et, naturellement, spatiaux.

Passons maintenant aux ambiances lumineuses. Avec le schéma suivant (Fig. 8), nous essayons de définir la nature de l'éclairage dans chacun des espaces de l'exposition. Nous remarquons une alternance de différentes qualités d'éclairage (naturel, artificiel, mixte). À notre surprise, la succession des ambiances lumineuses des salles s'articule selon une logique de symétrie, dont l'axe est localisé au niveau de la séquence *La Maison Jean Vilar*, qui marque le passage de l'avant vers l'après ouverture de cette Maison. Ce constat est très curieux d'autant plus qu'il s'agit d'un l'endroit présentant une rupture spatiale et temporelle dans le récit narratif de l'exposition. Cette séquence est située au juste milieu du parcours de la visite. C'est pourquoi, nous nous demandons si cette coïncidence n'est pas intentionnelle.

D'un autre côté, si nous analysons les différents types d'éclairage dans l'ensemble des espaces de l'exposition, nous constatons une alternance de type clair/obscur. Nous ne rencontrons jamais successivement deux espaces ayant la même ambiance lumineuse. Ce qui crée un rythme qui ponctue le parcours de la visite. Nous remarquons également que lorsqu'il y a une coupure totale avec l'extérieur, l'éclairage est artificiel. Dans toute l'exposition, nous dénombrons trois ouvertures seulement, permettant des vues sur l'extérieur : la première se situe au niveau du thème *La Maison Jean Vilar* et traduit l'ouverture de celle-ci. Les deux autres se trouvent dans la salle consacrée à Alain Crombecque. Elles viennent marquer le changement du thème et en s'opposant à l'ambiance obscure des salles qui l'enclavent, elles maintiennent le rythme clair/obscur qui ponctue les espaces de l'exposition. Les autres espaces sont complètement introvertis. L'éclairage crée donc des couplages semi-symboliques au profit du contenu narratif de l'exposition.



ANALYSE DE L'ECLAIRAGE ET DE LA LUMIERE

Fig. 8

II. Analyse de l'exposition

L'exposition est composée de sept séquences (cf. annexe 3), dont cinq correspondant aux cinq mandats de direction du festival de 1947 à 2003, à savoir : Jean Vilar (1947-1971), Paul Puaux (1971-1979), Bernard Faivre d'Arcier (1980-1984), Alain Crombecque (1985-1992) et de nouveau Bernard Faivre d'Arcier (1993-2003). Une autre séquence présente deux événements importants de l'histoire du festival : l'ouverture de la Maison Jean Vilar et la démission de Paul Puaux ; elle est intitulée *La Maison Jean Vilar*. À la fin de l'exposition, nous trouvons une autre salle que nous considérons comme une septième séquence. Elle propose des activités ludiques en rapport avec le festival d'Avignon et ses directeurs. Sur le schéma suivant, nous présentons la succession chronologique des séquences dans l'espace de l'exposition en fonction des directeurs et des événements qu'elles représentent :

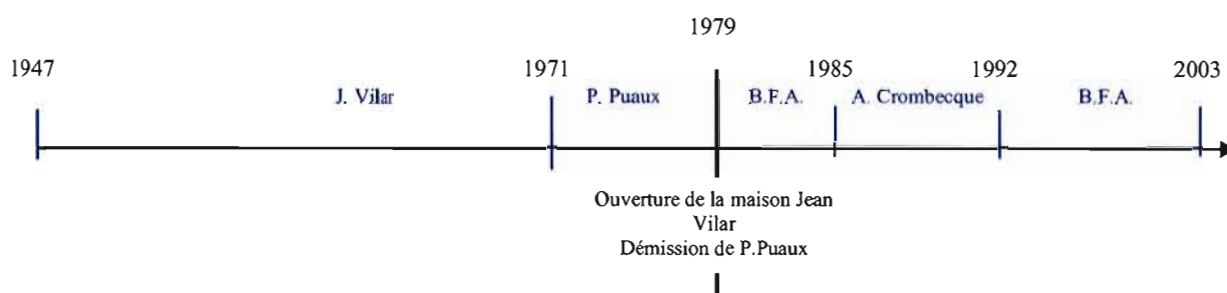


Fig. 9

La segmentation de l'exposition est claire grâce au cloisonnement et à l'articulation des espaces par les seuils qui marquent chaque changement de thème. Par un processus de commutation³, le plan de l'expression correspond souvent au plan du contenu. Les limites

³ La commutation est « l'explication de la relation de solidarité-ou la présupposition réciproque-entre le plan d'expression et le plan du contenu (d'un langage) selon laquelle à tout changement de l'expression doit correspondre un changement de contenu, et inversement. » (A.-J.Greimas et J.Courté ; 1979 : 48).

matérielles des dispositifs expographiques et des séquences sont a priori perceptibles. Pour relever l'espace et les dispositifs de l'exposition, nous nous sommes procurées le plan réalisé par la scénographe de l'exposition. Nous l'avons comparé à la mise en espace réelle de l'exposition et rectifié les légers décalages constatés. Sur ce plan, nous avons relevé les dispositifs et objets de l'exposition (cf. annexe 4), et nous les avons décrits par le texte (cf. annexe 5) et par la photo (cf. C.D. : *Avignon, un rêve que nous faisons tous*). Pour l'élaboration des plans détaillés des séquences, nous avons adopté la charte graphique de la scénographe. Signalons au passage que la numérotation des dispositifs expographiques sur les plans suit le parcours évolutif de l'exposition. Lorsqu'il n'y a pas de date sur le dispositif, elle est aléatoire.

1. Séquence *Les années Vilar...*

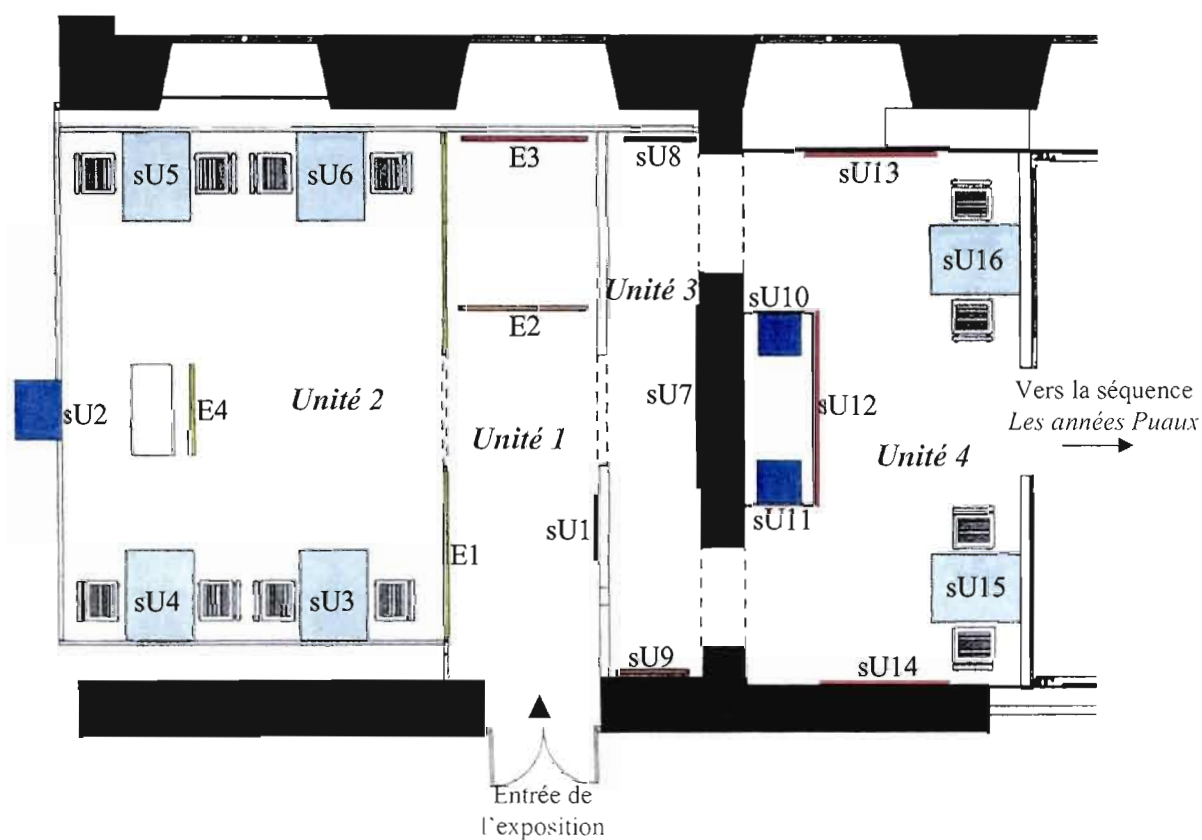


Fig. 10

Le premier thème, consacré à Jean Vilar, est réparti sur quatre espaces correspondant à quatre unités. À partir du sas d'entrée (unité 1), nous trouvons à gauche la première salle du thème (unité 2). À droite, dans un couloir, nous avons la troisième unité (unité 3) qui articule le passage à la seconde salle de la séquence (unité 4). La mise en espace de cette unité résulte du simple travail expographique : les vrais murs de l'espace de la séquence sont camouflés par des parois expographiques.

Dans la première unité, juste en face de la porte d'entrée de l'exposition, est suspendue verticalement sur toute la largeur du sas, une toile blanche sur laquelle sont imprimées les trois clés symbolisant le patrimoine : c'est l'élément (E2). Derrière la toile, sur le mur du fond, est placé un portrait photographique de Vilar (E3). À droite de l'entrée, une autre photo, intitulée *Photo du quartier de la balance (Avignon 1947)*, est accrochée sur le mur ; nous la désignons par la sous-unité (sU1). Au-dessus nous pouvons lire le commentaire suivant : « Avignon 1947 le temps des papes est oublié, vient celui du théâtre ».

Le passage à la deuxième unité de la séquence, se fait en traversant une paroi en verre, qui constitue un seuil qui la sépare du sas d'entrée. Sur cette paroi est imprimée, en filigrane, une photo de la rue Jean Vilar : c'est l'élément (E1). Mais, l'absence de recul et l'aspect translucide de l'image, rendent sa perception difficile. La deuxième unité contient le titre de la séquence, *Les années Vilar...* Il est inscrit en noir sur blanc sur le mur situé en face de la paroi en verre, juste au-dessus d'un petit écran, où défilent des enregistrements vidéo montrant Jean Vilar. En face de l'écran est placé un banc. L'ensemble constitue la sous-unité (sU2). Devant le banc, un voile blanc transparent est tendu au milieu de la salle. Il porte des dessins de martinets : c'est l'élément (E4). Le fonctionnement de ce voile est connotatif. En effet, Vilar aimait beaucoup ces oiseaux, d'où l'idée de les introduire dans l'expographie. En outre, pendant son mandat, les spectacles se jouaient à neuf heures et demie du soir et à cette heure-là on avait l'habitude d'entendre les martinets tourner. Toutefois, rien dans l'exposition ne signale le penchant de Vilar pour ces oiseaux. En sus, ils ne sont pas très visibles sur la toile quasi transparente. La compréhension de cet objet exige une connaissance avancée du

personnage de Vilar. D'un point de vue sémiotique, la liaison entre Vilar et les martinets est à la fois indicielle et symbolique (G. Deledalle ; 1978)⁴.

La deuxième unité contient également quatre dispositifs datés que nous assimilons à des sous-unités. Chacun est composé d'une table placée contre le mur, juste en bas d'une photo commentée. De part et d'autre nous trouvons deux chaises, à côté desquelles un casque est accroché au mur. Au-dessus de chaque table est suspendu un panneau portant une date et représentant un événement. Nous distinguons : la démission de Jean Vilar en 1953, le départ de Jean Vilar de la T.N.P. en 1963, le vingtième anniversaire du festival en 1966 et l'ouverture du festival à d'autres arts, ainsi que l'ouverture du Cloître des Carmes en 1967. Sur chaque table sont disposés des textes, des photos, des articles de presses, etc., en rapport avec la date représentée. Ces sous-unités sont à la fois matérielles et sémantiques.

Le sol de la salle est revêtu d'une moquette blanche dont la texture en relief rappelle une pelouse. Nous supposons qu'elle évoque l'image d'un « festival en herbe ». C'est un point de vue métaphorique⁵, que les concepteurs de l'exposition portent sur le mandat de Jean Vilar. Ici, la métaphore s'appuie sur le fait que Vilar fut le fondateur du festival. C'est la matière qui signifie (la texture de la moquette). En tant qu'objet au sens peircien, elle est un sinsigne iconique⁶. Sur le plan muséographique, la moquette absorbe le bruit des pas du visiteur et donne ce côté mystérieux, étouffé, de l'objet à regarder, une aura propre au thème ;

⁴ Peirce considère que lorsque le signe renvoie à son objet en vertu d'une règle, d'une loi ou d'une association d'idées générales, il est question de symbole. Le symbole se construit a priori, par convention ou a posteriori, par l'habitude culturelle (*ibid.*).

⁵ « La métaphore consiste à remplacer un terme par un autre, le terme substituant et le terme substitué appartenant à des classes sémantiques différentes, mais possédant un ou plusieurs traits distinctifs communs. Le remplacement est motivé par cette partie sémique commune. » (C. Saouter ; 1995 : 150).

⁶ Dans la théorie peircienne, lorsque le signe ressemble à son objet, il est iconique. Dans l'icône pure il n'y a pas de distinction entre le representamen et son objet. Le sinsigne est une chose ou événement existant qui est un signe. Il est spatio-temporellement déterminé. Ce sont les circonstances particulières dans lesquelles se situe la chose ou l'événement et qui constituent le fondement du signe (*ibid.*).

elle fait aussi baisser la voix : « Vous baissez moins la voix quand vous entendez votre pas sur un parquet qui craque », dit Paolo Fabbri en parlant des effets de la moquette dans les expositions (P. Fabbri ; 1996 : 165).

La troisième unité de la séquence est un couloir étroit représentant *Mai 1968* (d'après les cahiers de la Maison Jean Vilar). Il assure la transition du sas d'entrée (unité 1) à la deuxième salle du thème (unité 4). À ce niveau, le sol est dépourvu de moquette : il est gris et les murs sont peints en noir. L'espace de cette unité contient seulement trois photos commentées. La première (sU7), représente Vilar et porte le titre : *Alors camarade*. Sur cette photo est inscrite une date : 1968. La deuxième photo (sU8) est intitulée *Nuit obscure (1968), M. Casarès et M. Béjart*. La troisième (sU9) porte le titre *Messe pour le temps présent, chorégraphie de Béjart (1967-1968)*.

Nous dénombrons plusieurs oppositions résultant des couplages semi-symboliques entre l'espace de *mai 1968* et les espaces voisins du thème, telles que : /clair/vs/obscur/, /monochrome/vs/polychrome/, /sol lisse/vs/sol rêche/, etc. Vu la nature des représentations de cette unité, la construction du sens se fait par connotation, d'autant plus que les trois photos qui y sont exposées ne sont liées à l'événement que par la date : elles représentent des pièces qui ont été jouées pendant l'édition de 1968 du festival. Mais aucun texte ou commentaire dans l'exposition ne permet de comprendre que Vilar est l'un des pivots de *Mai 1968*, comme le pensent les concepteurs.

Mai 1968 n'est pas un événement propre à l'histoire du festival d'Avignon ou au mandat de Vilar mais à l'histoire de toute la France. Toutefois, au niveau du contenu expographique, on ne parle pas de *Mai 1968* en tant que crise sociale et politique. L'événement est cité dans l'exposition parce que les concepteurs considèrent que Vilar est l'un de ses pivots. Lui et le festival étaient dans la tourmente de ses événements. *Mai 1968* est un autre objet immédiat qui représente un autre aspect du personnage de Jean Vilar, selon un autre point de vue. Les concepteurs, n'ayant pas donné de commentaire à ce sujet, comptent sur la complicité du visiteur qui doit puiser dans son encyclopédie pour construire le sens du

dispositif expographique. Ainsi, pour un visiteur peu informé, il est difficile de comprendre cette partie de la séquence ; l'interprétant est donc argumental⁷.

Mai 1968 est présenté dans un espace étroit, un couloir, auquel la configuration attribue un statut de seuil. Située entre les deux salles de Vilar au décor blanc doré, cette unité provoque par sa couleur noire une rupture visuelle et sémantique. Le noir est employé ici comme référence : dans le code des connaissances collectives et d'habitude culturelle, il est synonyme de drame, de tristesse, de mort, de deuil... Il s'agit ici d'un signe qui s'est formé a posteriori par généralisation et habitude. « Une Habitude c'est une tendance [...] à agir de façon semblable dans des circonstances semblables dans le futur, et l'Interprétant Final d'un signe, c'est cette Habitude comme Résultat. Cela revient à dire que la correspondance entre signifié et representamen a pris la forme d'une loi ; mais cela revient à dire aussi que comprendre un signe, c'est apprendre ce qu'il faut faire pour produire une situation concrète où l'on puisse obtenir l'expérience perceptive de l'objet auquel le signe se réfère. » (U. Eco ; 1985 : 52). Ici, le noir connote la crise et prépare à un autre événement, la mort subite de Vilar, présenté dans l'unité suivante.

La quatrième unité est une salle accessible via deux entrées, à partir de l'unité représentant *Mai 1968*. À côté de chaque entrée, nous trouvons un écran encastré au mur (sU10) et (sU11). La salle est expographiquement traitée d'une manière identique à la deuxième unité de la séquence. Nous y trouvons deux autres dispositifs (sU15) et (sU16), portant les dates de 1969 et de 1971 et trois photos. La première est une photo d'*Orden de P. Bourgeade (1969)* : c'est la sous-unité (sU13). La deuxième (sU14) porte le titre *Théâtre ouvert (1971)*. La troisième photo est intitulée : *1971, le festival orphelin* ; elle est accrochée

⁷ L'interprétant argumental, au sens de Pierce, est un signe de loi. Son objet est toujours un symbole et son representamen est un légisigne. Selon la nature de la règle reliant le representamen à son objet, Peirce distingue trois types d'arguments : la déduction, l'induction et l'abduction. L'interprétant peut être également rhématique ou dicent. Lorsqu'il est rhématique, il opère la relation du representamen à l'objet en faisant appel seulement aux qualités du representamen lui-même qui sont aussi les qualités de l'objet. Lorsqu'il est dicent, il est une action ou expérience, établissant une relation indiciaire de fait entre le representamen et l'objet (G. Deledalle ; 1978).

au-dessous d'un manuscrit (lettre), probablement écrit par Jean Vilar. L'ensemble forme la sous-unité (sU12). Le sol de la salle est de nouveau couvert de moquette blanche.

Les espaces de la deuxième et quatrième unité baignent dans une lumière jaune dorée. En effet, le mandat de Jean Vilar est désigné par les concepteurs comme « l'âge d'or ». Bien que cette expression ne soit pas mentionnée dans l'exposition, elle apparaît, en revanche, dans les textes du numéro spécial des *Cahiers de la Maison Jean Vilar*, édité à l'occasion de l'inauguration de cette exposition. L'expographie met en exposition *Les années Vilar*, qui est l'objet immédiat du dispositif expographique, défini à partir d'un point de vue porté sur ce mandat : « l'âge d'or ». C'est une métaphore qui a orienté la conception expographique ; elle est représentée dans l'espace par une lumière jaune dorée qui fonctionne par un couplage semi-symbolique. L'ambiance lumineuse produit des effets de sens par symbolicité. L'or est toujours représenté par une couleur jaune dorée. Le signe permet de passer de « l'âge d'or » à *Les années Vilar* par connotation. La relation entre la lumière dorée en tant que representamen (ou signe) et l'image métaphorique, est symbolique. Alors que la relation entre la lumière dorée et *Les années Vilar* est du type indiciaire. Néanmoins, pour comprendre ce dispositif expographique, il est important de lire le texte paru dans les cahiers de la Maison Jean Vilar et annonçant ce point de vue. Par déduction (G. Deledalle ; 1978)⁸, « l'âge d'or » est la période de direction de Vilar. La lumière dorée reflète alors la qualité des années Vilar. L'interprétation de ce point de vue en tant que texte signifiant, se situe à un niveau argumental, puisqu'il n'existe que sur les pages des *Cahiers de la Maison Jean Vilar* et pas dans l'espace de l'exposition.

En considérant que Jean Vilar est l'objet dynamique (ou encore l'interprétant ultime), c'est-à-dire le personnage que les concepteurs cherchent à mettre en exposition, les dispositifs que nous venons de recenser, en sont les representamens. Certains de ces representamens ont un fonctionnement connotatif, tels que la lumière dorée, la toile aux martinets, la moquette à

⁸ Pour Pierce, la déduction procède par l'application d'une règle générale sur un cas particulier. La conclusion est le résultat de cette application (*ibid.*).

la texture de pelouse... D'autres fonctionnent d'une manière plus dénotative comme par exemple les photos commentées, qui renvoient d'une façon ou d'une autre à Jean Vilar. La série des connotations de valeurs, des projets, des idéaux et des propositions idéologiques, que représentent ces dispositifs concourent à construire encyclopédiquement ce personnage, ils constituent son univers du discours (U. Eco ; 1985).

Le titre de la séquence, *Les années Vilar*, annonce une idée générale qui va diriger l'interprétation des dispositifs expographiques vers une direction précise en resserrant la focale sur un topic précis. Les dates représentées par ces dispositifs sont des dates clés du mandat de direction de Vilar. Elles sont sémantiquement reliées les unes aux autres par la diachronie⁹. L'ordonnement dans l'espace, des dispositifs datés, donne lieu à une reconstitution de la succession chronologique des événements cités, en les rapportant simultanément à cette période. Nous retrouvons ce même processus conceptuel dans l'unité *mai 1968*. L'événement a eu lieu pendant la direction de Vilar. Sur le plan chronologique, il se situe entre les dates présentées dans la deuxième et quatrième unité de la séquence ; d'où son emplacement intermédiaire. L'évolution du visiteur dans l'espace, traduit une évolution chronologique dans le temps, générant le sens de la visite.

⁹ « Le vecteur avant-après, autrement dit passé-futur, donne l'axe des diachronies, des successivités en un même lieu, c'est-à-dire des choses successivement différentes qui peuvent s'y produire. Dans la langue, la conjugaison des verbes bâtit le positionnement des événements les uns par rapport aux autres et la concordance des temps nous a appris à user correctement du langage en fonction de cette mise en ordre temporelle. Cependant, en un même lieu peuvent se produire, en même temps, plusieurs événements. Ce vecteur du en même temps donne l'axe des synchronies, des simultanités. » (C. Saouter ; 2000 : 54-55).

2. Séquence *Les années Puaux*

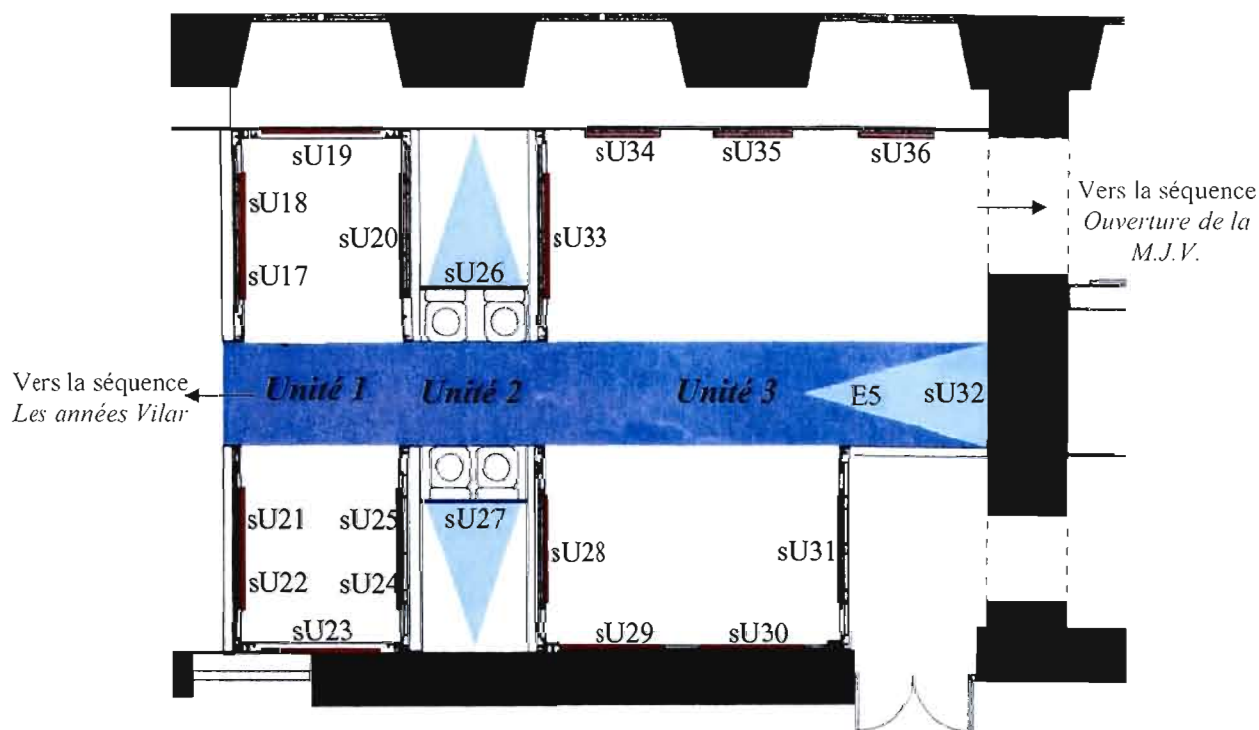


Fig. 11

La séquence est composée de trois unités, aménagées en enfilade : deux salles reliées au milieu par un petit espace et dont les entrées respectives sont placées sur le même axe. Les vrais murs de l'espace de la séquence sont camouflés par une enveloppe expographique soutenant une toiture en double pente, traversée au milieu par une fente. La fente traverse également les parois verticales au niveau des entrées des unités et divise chacune d'entre elles en deux parties. L'ensemble baigne dans un éclairage bleuté.

Arrivé à cette séquence, le titre *Les années Puaux*, que nous désignons par (E5), est perceptible à partir de l'entrée. Il nous apprend que nous avons quitté la séquence *Les années Vilar* ; il joue un rôle de contextualisant. La transition de la première à la seconde séquence est marquée également par le changement de l'ambiance lumineuse : nous passons d'une ambiance dorée à une ambiance bleutée, il s'agit d'une commutation. L'ambiance lumineuse

donne une certaine dimension poétique à l'espace. Le découpage ordonné par la couleur et le cloisonnement ainsi que les redondances textuelles annonçant le titre de chaque thème, permettent au visiteur de se construire des repères qui l'aident à comprendre l'évolution de l'exposition.

La première unité de la séquence est divisée par la fente en deux parties symétriques. Elle ne contient que des photos datant du mandat de Puaux et dont les commentaires sont succincts, se limitant parfois à des simples dates. Les photos (sU17) et (sU18) portent deux dates : 1974 et 1979. En face, sur la paroi de droite, nous trouvons deux autres photos, présentées ensemble (sU20) sous le titre : *Découverte de la danse américaine (1975-1976)*. La photo que nous désignons par (sU19) est intitulée *Carolyn Carlson (1972)*. Les trois photos (sU21), (sU22) et (sU23) portent les commentaires suivants : *Don Quichotte (73)*, *Dans la cave des frères Saquet (79)* et *Richard III (1972)*. Les deux dernières photos (sU24) et (sU25) portent les dates de 1979 et 1972.

L'espace de la seconde unité est sous forme d'un petit couloir étroit permettant de passer de la première à la deuxième salle. Il joue donc un rôle de seuil. De part et d'autre, sont accrochés deux grands écrans plats (sU26) et (sU27), où défilent des enregistrements vidéo sur le mandat de Puaux (témoignages, interviews, etc.). Le visiteur peut s'asseoir sur l'un des deux bancs installés au pied des écrans et écouter ces enregistrements avec les casques mis à sa disposition. Dans un enregistrement intitulé : *Interview Paul par lui-même*, nous pouvons voir et écouter ce directeur dire : « Avignon est une maison de la culture à ciel ouvert ».

Dans la troisième unité, comme dans les espaces précédents de la séquence, la fente traversant l'enveloppe expographique divise la salle en deux parties. Dans cette unité aussi, les photos restent les principaux objets exposés. En face de l'entrée, est encadré un petit écran (sU32) qui présente des interviews portant sur des sujets en rapport avec le mandat de Puaux. La partie de droite comprend quatre photos et une planche (sU31) contenant des images ainsi que des esquisses. Les deux premières photos (sU28) sont présentées ensembles sous le titre *Succès public des valeurs montantes. La conférence des oiseaux (1979)*. Les deux autres (sU29) et (sU30), représentent *Vitez (1975)* et *l'Ecole des femmes (1978)*. La partie gauche de

l'unité, contient quatre photos (sU33), (sU34), (sU35) et (sU36), intitulées : *Cercle de craie caucasien de B. Brecht (1978)*, *Audience de V. Havel (1979)*, *En attendant Gobot (1979)* et une Photo d'*A. Mnouchkine et P. Puaux (1979)*.

L'expographie traite cette séquence à partir d'une citation prononcée par Puaux lors d'une interview : « Avignon est une maison de la culture à ciel ouvert ». Le dispositif de mise en exposition proposé représente l'image métaphorique engendrée par cette citation à travers la forme de la salle d'exposition, dont les parois soutiennent une toiture en double pente traversée au milieu par une fente, pour rappeler l'image d'une maison à ciel ouvert. L'éclairage bleu symbolise le ciel. À l'instar de la couleur noire des murs de l'unité *Mai 1968*, et du jaune doré des deuxième et quatrième unités de la séquence de Vilar, la lumière bleue est un élément de contextualisation, un légisigne (G. Deledalle ; 1978 : 219)¹⁰ devenu symbolique par induction (*ibid.* : 186)¹¹. Pour dire les choses autrement, la relation entre cette couleur, en tant que representamen (ou signe) engendré par la mise en exposition, et le ciel, en tant qu'espace référentiel, est symbolique.

Vu que le parcours de l'exposition est obligé, le visiteur passe forcément devant les écrans visualisant l'interview de Puaux et il faut supposer qu'il perçoit la citation que représente l'expographie. Mais, en réalité, pour écouter Puaux il faut mettre un casque. De plus, si le visiteur ne prend pas l'initiative de suivre attentivement l'interview (d'autant plus que la citation n'est pas particulièrement mise en exergue) il ne pourra pas comprendre la signification du dispositif qui la met en espace.

¹⁰ Un légisigne est un signe fondé sur une loi établie, a priori, par convention, décision arbitraire ou a posteriori, par habitude. Il peut fonctionner d'une part, comme un indice puisque le symbole implique l'indice, l'un détermine l'autre. D'autre part, dans le légisigne symbolique sont virtuellement présents les sinismes indiciels (*ibid.*).

¹¹ D'après Pierce l'induction formule une règle générale à partir d'un cas (ou plusieurs) et d'un résultat (*ibid.*).

La mise en exposition de la citation « Avignon est une maison de la culture à ciel ouvert » suit un processus métonymique¹². Ainsi, la toiture en pente reproduit l'image d'une maison en se basant sur un code architectural général : seul le toit est représenté mais il désigne une maison entière. En fait, par un rapport paradigmatique¹³, la toiture en pente renvoie à une forme courante de toit, observée en particulier dans les maisons avignonnaises. Si nous nous référons aux travaux de Philippe Boudon, relatifs à l'échelle (Ph. Boudon ; 1992), ce dispositif traduit une échelle symbolique formelle et une échelle du modèle en référence à la maison avignonnaise. En tant qu'espace tangible, le toit en double pente constitue le representamen ou le signifiant de l'objet représenté. L'objet dynamique de la séquence étant Paul Puaux, *Les années Puaux* constitue son objet immédiat. La citation « Avignon est une maison de la culture à ciel ouvert » est le point de vue de Puaux sur Avignon pendant le festival.

La citation de Puaux fonctionne par un processus métaphorique. L'expographie transforme l'image mentale de la métaphore en objet spatial par un rapport d'iconicité, en attribuant au signe quelques propriétés de l'objet représenté (G. Deledalle ; 1978). C'est-à-dire que la signification propre d'un mot (dans ce cas, c'est « Avignon ») est transportée à une autre signification qui ne lui convient qu'en vertu d'une analogie, d'une comparaison sous-entendue (en l'occurrence, « une maison de la culture à ciel ouvert »). En présence de la métaphore, l'objet (Avignon) est un sinsigne iconique puisqu'il est représenté par un rapport de parallélisme avec une maison. La mise en exposition passe par une conceptualisation modélisée par le langage et grâce à un rapport de ressemblance morphologique entre l'image mentale de la métaphore et les qualités esthétiques du dispositif, des effets de sens se

¹² La métonymie est le procédé par lequel un concept est désigné par un terme, désignant un autre concept, qui est relié à celui-ci par une relation nécessaire qui les unit en fait ou dans la pensée (Ch. Klein-Lataud ; 1991, J. Kokelberg ; 2000).

¹³ « Le paradigme est une classe d'éléments susceptibles d'occuper une même place dans la chaîne syntagmatique, ou, ce qui revient au même, un ensemble d'éléments substituables les uns aux autres dans un même contexte. » (A. Greimas et J. Courtés ; 1979 : 267). Notons au passage que le paradigme et le syntagme constituent une dichotomie.

produisent. Le dispositif expographique n'est pas une vraie maison à ciel ouvert, mais il lui ressemble. Mais la ressemblance morphologique est dépendante de la dénomination.

Nous concluons que ce dispositif ne dénote pas systématiquement la citation de Puaux, puisque sa perception dans l'enregistrement vidéo n'est pas évidente. Lorsque le visiteur ne se rend pas compte que le dispositif met en exposition la citation, l'interprétant pourrait ramener l'objet dynamique à un autre référent et produit une signification erronée. En conséquence, la construction du sens de ce dispositif est cognitivement très fragile à cause de sa relation de dépendance de l'interview. La question est donc de savoir dans quelle mesure une idée peut être mise en exposition sans passer par une conceptualisation modélisée par le langage.

3. Séquence *La Maison Jean Vilar*

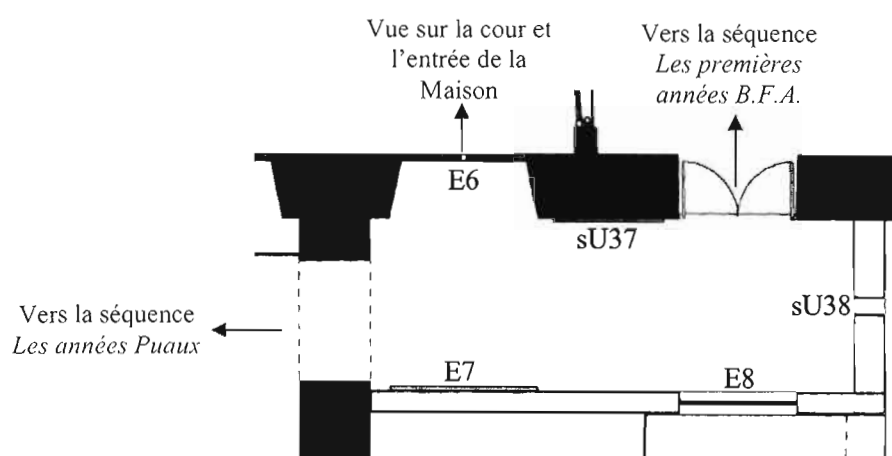


Fig. 12

C'est un espace rectangulaire étroit. Deux murs de cet espace, ceux qui contiennent les portes d'accès, appartiennent à l'enveloppe architecturale de la maison. Le premier comporte une porte-fenêtre (E6) dont les volets laissés ouverts permettent une vue sur la cour, située au niveau de l'entrée de la Maison au rez-de-chaussée. À l'extrémité droite de ce même mur, une

porte en bois, faisant partie du décor d'origine de la maison, permet d'accéder à la séquence suivante. Entre la porte-fenêtre et cette dernière porte, vingt photos sont accrochées au milieu du mur (c'est la sous-unité sU37). Il s'agit principalement de photos de groupe et de portraits d'artistes et d'acteurs du festival. Le dispositif rappelle un album de famille.

Les deux autres parois de la séquence sont le résultat du travail de mise en exposition : elles appartiennent à l'enveloppe expographique. Celle qui est située en face de l'entrée contient au milieu une ouverture verticale donnant sur la dernière séquence de l'exposition. Au-dessous de cette ouverture, un dispositif présente une pipe dans une petite vitrine encastrée dans la paroi. Il porte le commentaire suivant : « Ceci n'est pas la pipe de Paul Puaux ». À droite et en haut de l'ouverture, un texte intitulé *1979 : l'ouverture de la Maison Jean Vilar*, est inscrit à même le mur en noir. Voici son contenu : « C'est l'Hôtel de Crochans, acheté par la Ville d'Avignon en 1974 pour recevoir le fonds Jean Vilar géré par l'Association Jean Vilar et abriter une antenne du Département des Arts du spectacle de la Bibliothèque Nationale. À la fin du Festival, Paul Puaux démissionne et se consacre au rayonnement de la Maison Jean Vilar, jusqu'à sa mort en 1998 ». Les éléments de cette paroi, c'est-à-dire l'ouverture, la pipe et le texte, forment un dispositif expographique que nous désignons par la sous-unité (sU38).

La deuxième paroi présente, en face de la porte-fenêtre, un grand miroir (E7). Sur l'autre extrémité de la même paroi, et plus précisément en face de la porte donnant sur la séquence suivante, nous rencontrons une porte (E8) identique à la première mais qui est gardée fermée. L'emplacement et le contenu de cette séquence lui attribuent les caractéristiques d'un espace de transition. C'est pourquoi nous la qualifions de séquence seuil, qui présente deux événements importants : l'ouverture de la Maison Jean Vilar et la démission de Paul Puaux.

Dans la séquence précédente, plusieurs photos montrent Paul Puaux fumant sa pipe. Dans cette séquence est exposée une vraie pipe qui a réellement appartenu à ce directeur. Elle est présentée à côté du texte annonçant l'ouverture de la Maison Jean Vilar. L'emplacement de la pipe à cet endroit se justifie par le fait que Puaux a démissionné le lendemain de

l'ouverture de la Maison. La succession des deux événements induit un axe de diachronie, d'où l'intérêt de les présenter ensemble. Ils ont eu lieu à la même année et au même endroit. La relation qui les lie est donc une date : 1979 et un lieu : Avignon. En entrant dans la séquence *La Maison Jean Vilar*, nous quittons la séquence de Puaux et la sortie invoque la fin de son mandat.

Force est de constater que la mise en exposition de la pipe de Paul Puaux s'inspire d'un célèbre tableau du peintre surréaliste Belge René Magritte qui représente sur un fond uni une pipe au-dessous de laquelle est écrit : « ceci n'est pas une pipe ». Outre la composition, les concepteurs ont emprunté à ce tableau la syntaxe de l'énoncé phraséologique, en utilisant des unités syntagmatiques¹⁴ similaires pour commenter la pipe de Puaux. La ressemblance de ce dispositif au tableau de Magritte est flagrante ; il lui renvoie par un rapport d'iconicité : « L'intervention essentielle du producteur dans le plan de l'iconicité est d'induire des relations d'analogie entre la représentation et des objets qui lui sont externes. Ces objets appartiennent au réel ou à l'Encyclopédie visuelle. Symbole, allégories, attributs, images médiatrices d'objets réels, œuvres préexistantes : ces objets en très grand nombre sont ceux de l'histoire de l'art, de la communication visuelle, des peintures de Lascaux au dernier télé-journal, en passant par l'histoire de Marie de Médicis et les films de Charlie Chaplin. Le spectateur de l'image puise dans cette Encyclopédie foisonnante à partir de la dialectique plasticité/iconicité bâtie par le producteur de l'image. L'articulation plasticité/iconicité est réglementée d'une manière intelligible pour le spectateur : des trajets de lecture sont induits dans l'image. Par des jeux d'interdiction et d'orientation de l'activité perceptuelle, ils conduisent au repérage d'une iconographie et, de là, donne accès au plan troisième de l'image, le plan de l'interprétation » (C. Saouter ; 2000 : 41-42). L'œuvre de Magritte, grâce à

¹⁴ Le syntagme désigne « une combinaison d'éléments coprésents dans un énoncé (phrase ou discours), définissables, outre la relation de type « et...et » qui permet de les reconnaître, par des relations de sélection ou de solidarité qu'ils entretiennent entre eux, d'une part, et par la relation hypotaxique qui les relie à l'unité supérieure qu'ils constituent. » (A. Greimas et J. Courtés ; 1979 : 377).

sa popularité, ne s'est-elle pas transformée en icône voire en symbole ? ¹⁵ Le tableau de Magritte a acquis un statut symbolique formulé a posteriori par l'habitude culturelle. Il s'est transformé en un légisigne symbolique.

Dans ce dispositif expographique, le commentaire de la pipe nie son appartenance à Paul Puaux ; pourtant c'est bien la sienne. La construction d'effets de sens se fait donc suivant une litote¹⁶ : la négation induit la confirmation. Le visiteur qui connaît déjà l'œuvre de Magritte devinera que, contrairement à ce que prétend l'énoncé, il s'agit bel et bien de la pipe de Puaux et « ceci n'est pas une pipe » est en réalité « ceci est une pipe ». Le dispositif expographique a donc acquis les caractéristiques de l'œuvre d'art à laquelle il se réfère. Une fois ce code décelé, le visiteur l'interprète par induction.

La pipe est l'objet immédiat du dispositif expographique. Elle renvoie à Paul Puaux par un processus métonymique : le directeur est représenté par le biais d'un objet qui lui a appartenu. La mise en exposition de la pipe dénote le personnage de Paul Puaux, tandis que sa mise en espace connote l'œuvre de Magritte. Le signifiant possède donc deux signifiés. Il subit ainsi un détour fictionnel de la signification par l'intermédiaire d'un code différent. Ce qui provoque un entassement de références sur le référent qui coïncideraient avec le signe ou la référence. La question qui se pose ici est de savoir comment mettre le visiteur à l'abri du bruit sémantique qui en résulte.

La pipe a deux espaces référentiels, autrement dit deux objets dynamiques possibles. Le premier est dénotatif (Paul Puaux son propriétaire). Le deuxième est connotatif (René Magritte, auteur de la représentation qui l'intègre). La dénotation renvoie essentiellement à la conceptualisation du référent ; la connotation est dépendante du savoir cognitif, du vouloir

¹⁵ À ce titre, il conviendrait de rappeler les questions que Louis Marin s'est posées sur le rapport du symbolique à l'iconique : où se situe le symbolique dans l'iconique ? Quels en sont les lieux et/ou les espaces et inversement ? (L. Marin ; 1994).

¹⁶ La litote est une figure par laquelle au lieu d'affirmer positivement une chose, on nie absolument son contraire (J. Kokelberg ; 2000).

intentionnel de l'énonciation, et éventuellement du contexte et de la situation (B. Pottier ; 1992a : 74). Le décodage de la connotation est tributaire du savoir encyclopédique de l'interprète. Ainsi, un visiteur qui connaît l'œuvre de Magritte, remarquera immédiatement sa ressemblance au dispositif expographique. Toutefois, la mise en relation de ce dispositif avec l'œuvre de Magritte peut entraîner un bruit sémantique. En effet, l'interprète risque de s'efforcer de trouver des justifications pour cette liaison (admiration de Puaux pour Magritte ou pour son œuvre, amitié avec l'artiste, etc.), en s'engageant dans un processus de sémiotique non pas illimitée (puisqu'elle s'inscrit dans une situation et un contexte bien définis), mais foisonnant et difficilement maîtrisable, alors qu'en réalité il n'y a aucune relation entre Puaux et Magritte. Le choix d'une telle expographie, arbitraire et gratuite, favorise la surinterprétation (U. Eco ; 1996a).

L'introduction d'une référence ne faisant pas partie du répertoire du festival et n'ayant pas de rapport avec l'objet exposé, en l'occurrence le tableau de la pipe et Magritte lui-même, empêche de produire la signification que la stratégie de mise en exposition a prévue. Paradoxalement, dans le cas présent, la carence encyclopédique est souhaitable pour ne pas engager l'interprétation dans un dédale sans issue. Mieux vaut interpréter la litote au premier degré que mettre en relation le dispositif expographique avec l'œuvre de Magritte. À l'instar de la compréhension textuelle, la compréhension de ce dispositif est amplement dominée par l'application de scénarios pertinents, tout comme les hypothèses textuelles vouées à l'échec dépendent de l'application de scénarios erronés et « malheureux » (U. Eco ; 1985 : 105).

Le second événement présenté dans la séquence est l'ouverture de la Maison Jean Vilar en 1979. Il est mis en exposition par des dispositifs qui fonctionnent principalement par des relations semi-symboliques d'opposition et de contraste, à savoir :

- Une porte-fenêtre dont les volets ouverts offrent une vue sur l'extérieur (intérieur vs extérieur). Elle constitue la première ouverture après une succession d'espace clos (ouvert vs fermé).

- Une ouverture dans le mur juste au-dessus de la pipe et à côté du texte annonçant l'ouverture de la M.J.V. (plein vs vide).
- Une porte fermée en face d'une autre ouverte menant vers la séquence suivante (fermée vs ouverte).

En dépit du fonctionnement connotatif de certains signes et representamens, ces dispositifs renvoient tous à un seul objet dynamique : l'ouverture de la Maison Jean Vilar. La mise en exposition investit ici une partie de la mise en espace architecturale de la séquence au profit du contenu narratif. À partir de cet espace, nous assistons à un changement radical de la logique d'exposition. D'ores et déjà, le visiteur va déambuler dans le vrai décor de la Maison Jean Vilar et non plus dans un décor expographique artificiel. Il sera donc en contact avec l'enveloppe architecturale. Avant d'arriver à cette séquence, la visite se faisait dans des espaces clos, introvertis et complètement coupés de l'extérieur qui découlent d'une succession d'enveloppes expographiques. L'ouverture est à la fois matérielle et sémantique ; d'un point de vue sémantique, il s'agit d'une syllepse¹⁷. En l'occurrence, l'ouverture signifie l'emménagement de l'association Jean Vilar dans les locaux de l'Hôtel de Crochans, mais aussi l'ouverture sur les théâtres étrangers. Le visiteur n'appréhende pas seulement l'ouverture mentalement mais il la vit. Signalons aussi que le passage entre les séquences se fait pour la première fois par une vraie porte, qui marque le seuil entre l'enveloppe expographique et l'enveloppe authentique de la Maison, alors que pour les séquences précédentes, les salles sont reliées entre elles par des simples ouvertures aux murs.

¹⁷ Une syllepse consiste à utiliser le même mot dans deux sens à la fois. Le signifiant renvoie à deux signifiés mis en concurrence par le contexte, les deux valeurs sémantiques ne se déduisent pas l'une de l'autre mais elles sont indépendamment suscitées par le contexte (Ch. Klein-Lataud ; 1991).

4. Séquence *Les premières années B.F.A.*

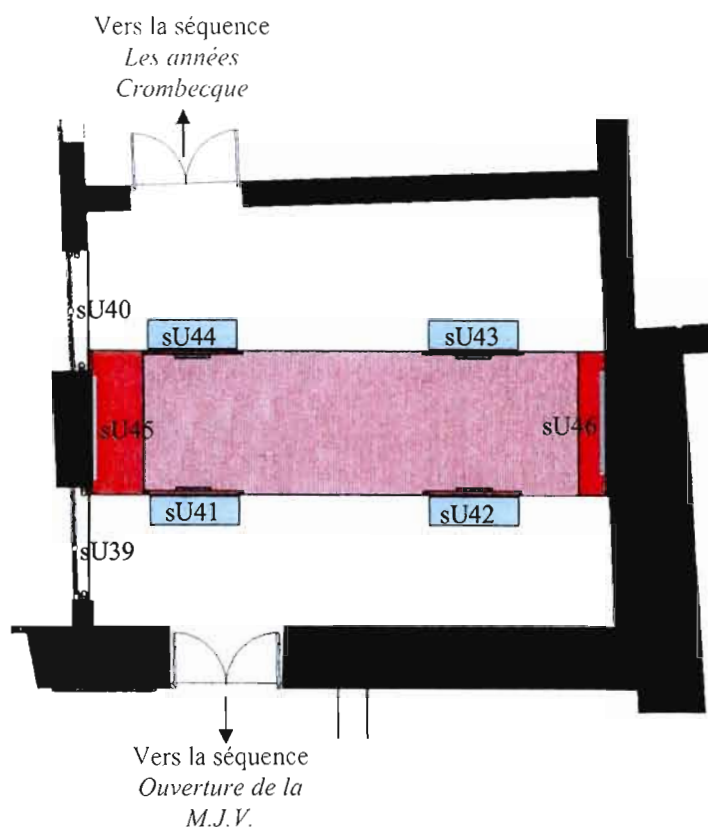


Fig. 13

La séquence est présentée dans une seule salle, dont les parois authentiques sont laissées visibles. L'expographie intervient sur le décor d'origine principalement au niveau du mur situé à gauche de l'entrée. Les deux fenêtres de ce mur, ouvrant sur la cour de la Maison, ont été obturées et remplacées par deux photos accrochées sur des fonds lumineux. La première (sU39) est une photo de M. Casarès (1980) ; la seconde (sU40) est une photo de la pièce *Richard III*. Mais l'intervention expographique la plus remarquable consiste en une installation disposée au milieu de la salle et détachée des murs. Il s'agit d'une structure métallique légère de forme parallélépipédique, dont le toit a une hauteur sous-plafond inférieure à celle de la salle, et est de surcroît couvert d'un panneau noir, auquel sont suspendus des œillets artificiels. La structure est fermée sur les deux côtés longitudinaux par quatre panneaux noirs. Elle constitue ainsi une unité assimilable à une enveloppe

expographique qui se distingue de l'enveloppe architecturale de la salle. Les quatre panneaux sont investis par l'expographie. Ils portent chacun sur sa face intérieure un petit écran et deux écouteurs. Les enregistrements que nous pouvons voir sur ces écrans sont principalement des interviews, des témoignages, des extraits de pièces de théâtres, de films et de chorégraphies. Sur les faces extérieures de la structure, chaque panneau porte une image en bas de laquelle sont disposés, sur une sorte d'étagère, des articles de presse et divers documents écrits. Nous considérons chaque panneau avec les objets installés sur ses deux faces comme une sous-unité. Ainsi le premier panneau (sU41) présente une affiche intitulée *Avignon 80*, placée en face de la porte d'entrée de la salle et présentant le texte suivant : « *1980 : nouvelle équipe, nouvelle structure, nouveaux financements, nouvelle image et bientôt, nouvelle cour d'honneur...* ». Le deuxième panneau (sU42) porte une photo intitulée *Le roi Lear (1981)*. Le troisième panneau (sU43) présente une photo d'*A. Mnouchkine et comédiens du théâtre du soleil (1982)*. La photo accrochée sur le dernier panneau (sU44) montre une chorégraphie de P. Bausch (1981).

Les deux côtés latéraux de la structure expographique sont coincés contre les murs de la salle, chacun devant un grand miroir faisant partie du décor d'origine de la Maison. Sur le miroir du mur gauche (sU45), la phrase suivante est écrite en noir : « les premières années B.F.A. ». Nous considérons que c'est le titre de la séquence puisqu'elle est écrite à la manière des titres des séquences précédentes. Sur le mur droit, au-dessus d'une cheminée, est accroché un deuxième miroir (sU46), symétrique au premier. Sur ce miroir, un texte est écrit à l'envers et en blanc, il est supposé être lu par réflexion sur le premier miroir :

« 1984 : démission de B.F.A.

L'avenir du Festival en cinq questions

Quelle création ?

Quel public ?

Quelle part au théâtre ?

Quelle part à l'international ? »

Il faut savoir que c'est Bernard Faivre d'Arcier en personne qui a assuré la conception expographique de cette séquence ; c'est en quelque sorte un autoportrait de lui. L'expographie met en exposition son parti pris politique : la nouveauté. C'est pourquoi la séquence est conçue dans un esprit *high-tech* qui se manifeste par l'emploi du métal et des écrans plats. En dépit de la petite surface de la salle, ces derniers sont en nombre important.

L'expographie contraste ici avec le classicisme du décor d'origine de la Maison et rompt avec les salles précédentes au décor expographique artificiel et épuré. Cette rupture, visuelle et sémantique, est recherchée par B.F.A. D'ailleurs le texte que nous pouvons lire, aussitôt arrivé à ce thème, l'annonce bien. Cependant la continuité chronologique de l'exposition perdure. Les dates, marquées sur les différents dispositifs, assurent l'enchaînement de la visite et constituent toujours le repère du visiteur dans l'espace. En revanche, le titre *Les premières années de B.F.A.*, annonçant l'arrivée à cette salle, n'est pas visible à partir de l'entrée comme c'était le cas dans les séquences précédentes.

La mise en exposition laisse visible l'enveloppe d'origine de la salle sans toutefois l'intégrer : le dispositif expographique est détaché de l'enveloppe architecturale. La mise en exposition repose sur les simples outils d'exposition. Les œillets blancs, suspendus au plafond de la structure expographique, font référence à une chorégraphie de l'artiste allemande Pina Bausch intitulée *Nelken*, dans laquelle elle couvre la scène de ces fleurs. Interprétée par Dominique Mercy, la chorégraphie a été présentée pendant le mandat de Bernard Faivre d'Arcier et elle a eu un grand succès. Un très court extrait vidéo de *Nelken*, que nous pouvons voir sur l'un des écrans de la salle, montre les œillets dispersés sur la scène. Cependant, dans cet extrait, présenté avec d'autres extraits d'autres pièces, il est difficile d'identifier les œillets, d'autant plus qu'il n'y a pas d'arrêt sur cette image, ni aucun autre traitement particulier (zooming, éclairage, etc.). Pour comprendre le dispositif des œillets, il faut impérativement le mettre en relation avec les fleurs sur la scène à partir de l'enregistrement vidéo de la chorégraphie ; ou bien il est nécessaire d'avoir une connaissance approfondie du festival et de Pina Bausch.

Nous remarquons, que le dispositif des œillets fonctionne de la même façon que celui de la salle de Puaux (« Avignon est une maison de la culture à ciel ouvert »). L'interprétation dépend d'un enregistrement vidéo, peu perceptible. Le choix des composants de mise en exposition est ici arbitraire : pourquoi l'expographie présente-t-elle des éléments de la scénographie de *Nelken* et pas d'une autre pièce (*Richard III* ou *Le roi Lear*, par exemple) ? Aucune justification n'est disponible dans l'exposition. Dans la salle, il existe bien une photo d'un spectacle de Pina Bausch, mais il ne s'agit pas de *Nelken*. Pourquoi n'a-t-on pas choisi une photo qui montre les œillets ? Est-ce une intention de s'adresser à des visiteurs avertis ?

L'extrait de la chorégraphie montré sur l'écran, associé aux œillets suspendus au plafond, constituent les principaux representamens du dispositif expographique de ce thème. Les signes qu'ils produisent fonctionnent selon des rapports à la fois iconiques et indiciars. Iconique, parce que les œillets que nous voyons dans l'exposition font partie du décor de la scène de Pina Bausch : le signe ressemble donc à son objet. Indiciaire, parce que les œillets, en tant que fait immédiatement perceptible dans la salle, attirent l'attention sur l'enregistrement de l'extrait de la chorégraphie, lequel n'est pas immédiatement perceptible. La reconnaissance de la relation de l'indice (les œillets) à son espace référentiel (la chorégraphie) se fait par abduction (G. Deledalle ; 1978 : 187-188)¹⁸. Pour comprendre ce dispositif, le visiteur doit détecter cette relation, sans quoi il faut qu'il soit averti, ayant une connaissance préalable de la chorégraphe expressionniste allemande Pina Bausch, de ses œuvres et du festival. Dans ce cas, il reconnaît par un processus de convocation des connaissances encyclopédiques, les œillets comme référence à *Nelken*, voire à l'artiste même¹⁹.

¹⁸ Chez Peirce l'abduction consiste à formuler un cas à partir d'un résultat et d'une règle (*ibid.*).

¹⁹ *Nelken* n'est pas la seule pièce qui déploie des fleurs et des roses sur la scène. Pina Bauch fait la même chose pour la chorégraphie *Le laveur de vitre* (2000) ; du coup ce procédé est devenu une caractéristique des décors de scène de l'artiste.

L'emploi des œillets comme partie de l'ensemble de l'œuvre de Pina Bausch, fonctionne par un procédé métonymique. Ces fleurs constituent une citation et plus précisément une synecdoque²⁰ : elles ont été sélectionnées pour représenter l'ensemble de la chorégraphie. Les œillets forment, par ailleurs, une inversion²¹ (de code, de logique). Mais contrairement au dispositif de la pipe, l'inversion ici n'est pas verbale mais spatiale et visuelle. L'arrivée à ce thème juste après la rencontre avec le dispositif de la pipe, nourrit chez le visiteur une certaine impression de surréalisme et soutient l'idée du rêve annoncé par le titre de l'exposition.

Manifestement, l'objet dynamique du départ de la séquence, à savoir Bernard Faivre d'Arcier, est concurrencé par le personnage de Pina Bausch, qui constitue un autre objet dynamique, produit par le dispositif expographique. B. F. A. a choisi de se représenter par un célèbre spectacle joué pendant sa direction et qui est l'équivalent de l'objet immédiat du dispositif expographique qui le représente ; mais celui-ci renvoie à un autre espace référentiel, la chorégraphie et sa créatrice, et occulte du coup son personnage.

²⁰ Nous considérons que la synecdoque est un pôle métonymique où la partie signifie pour le tout (Ch. Klein-Lataud ; 1991).

²¹ L'inversion est une altération de l'ordre normal des signes ; c'est une tournure qui est généralement artificielle (*ibid.*)

5. Séquence *Les années Crombecque*

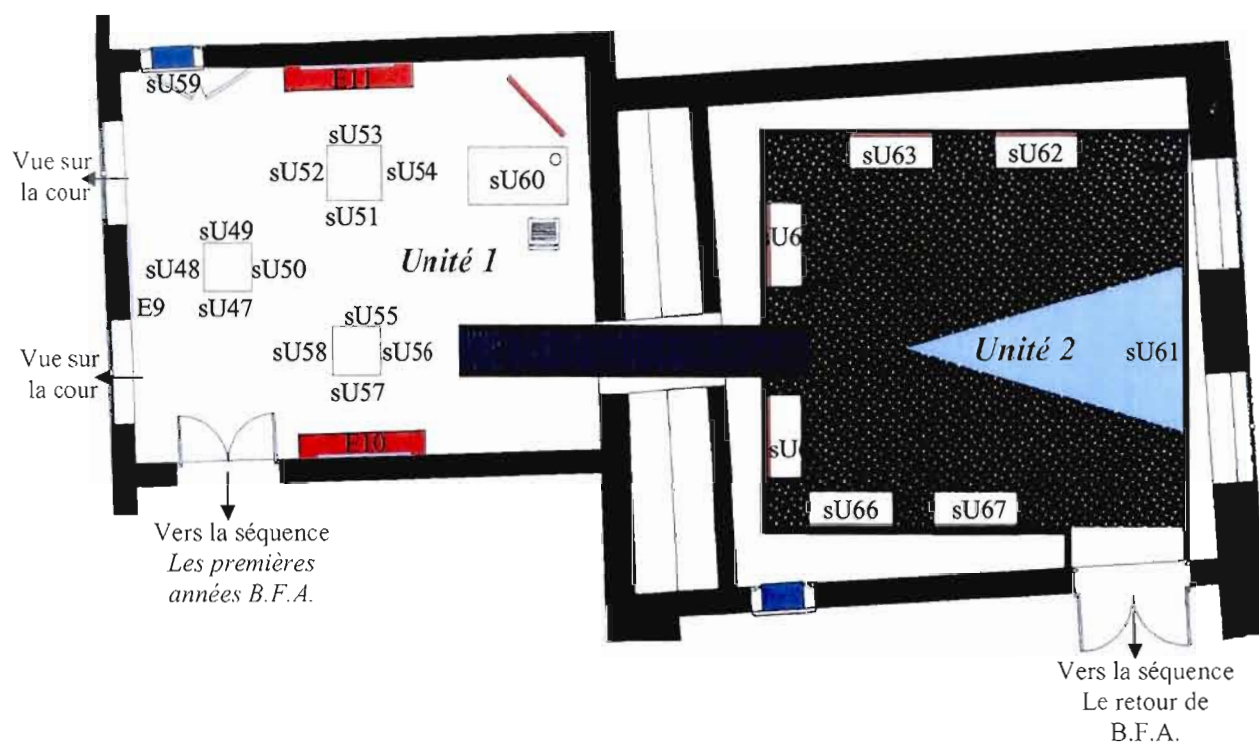


Fig. 14

Ce thème est présenté dans deux salles, chacune correspondant à une unité. La première présente un traitement sobre des dispositifs expographiques, qui contraste avec le décor authentique coloré des murs de la salle. L'intervention de mise en exposition consiste principalement en l'introduction de trois fûts blancs, installés au milieu de l'espace et dissociés du décor d'origine de la salle. Les fûts portent douze photos de portrait, une sur chaque facette, avec en bas le nom de la personne représentée. Le premier portrait (sU47), rencontré aussitôt arrivé à la séquence, est celui du directeur Alain Crombecque. Il est placé juste en face de la porte d'entrée de la salle, en dessus un titre, celui de la séquence : *Les années Crombecque*. La phrase est écrite de la même manière que *Les années Vilar* et *Les années Puaux*, en noir sur fond blanc et avec la même typographie. Un petit texte sur Crombecque est présenté en bas de son portrait : « (1985-1992) Alain Crombecque renoue avec les figures mythiques du Festival. Il invite les poètes, les auteurs, les musiciens, les peintres, les cultures de Sud. Il fait un événement de la nuit provençale. ». Sur les autres faces

du fût présentant Crombecque, nous trouvons les portraits d'Edmond Jabès (sU48), de Robert Pinget (sU49) et de Nathalie Sarraute (sU50). Le deuxième fût présente les portraits de : Tadeusz Kantor (sU51), Merce Cunningham (sU52), Georges Perec (sU53), René Char (sU54). Les photos de Francis Ponge (sU55), Alain Cuny (sU56), Valère Novarim (sU57) et Pierre Boulez (sU58) sont collés sur le troisième fût. Ces portraits représentent quelques figures du festival, considérées comme emblématiques pendant le mandat de Crombecque. Les personnages sont présentés seulement par leurs noms, ce qui veut dire que le visiteur est censé les connaître. Encore une fois la mise en exposition est adressée à un visiteur averti. Des écouteurs suspendus aux fûts permettent de consulter des enregistrements sonores, en rapport avec les personnages présentés.

Le mur situé à gauche de l'entrée de la salle, contient deux portes-fenêtres donnant sur la cour de la Maison et dont les volets sont laissés ouverts. Entre les deux portes-fenêtres, nous trouvons un grand miroir (E9) sur lequel nous pouvons voir le portrait d'Edmond Jabès accroché sur le fût d'en face. Un deuxième miroir (E10), accroché au-dessus d'une cheminée, reflète le portrait de Georges Perec. Sur le mur situé à droite de l'entrée de la salle est accroché un troisième miroir (E11) en face du portrait de Valère Novarim. Ces portraits sont mieux vus par réflexion que de face, à cause du manque de retrait des fûts par rapport aux murs. Étant donné que les miroirs font partie du décor d'origine de la Maison, nous déduisons que la mise en espace des fûts a été décidée en fonction de leur disposition dans la salle. Le mur se trouvant en face de l'entrée, contient un petit écran (sU59), encastré dans une porte existante mais condamnée. Pour écouter le son accompagnant l'enregistrement vidéo défilant sur l'écran, il faut se servir des écouteurs suspendus juste à côté de lui.

À droite du deuxième fût, dans le coin, un solex est posé à côté d'un bureau et d'une chaise. Sur le bureau nous pouvons lire sur une étiquette : « Ceci n'est pas le solex d'Alain Crombecque ». À côté de l'étiquette nous trouvons un luminaire et des articles de presse, étalés sur la table. Nous considérons l'ensemble de ces éléments comme un dispositif qui forme la sous-unité (sU60). Le meuble du bureau fait allusion à l'ancienne affectation de la salle qui était le bureau de Crombecque. Néanmoins, il est posé là juste pour rappeler cet usage, mais n'est pas son vrai bureau. Le bureau en tant que meuble est confondu au bureau

en tant qu'affectation spatiale. Les deux sont mis en relation par un rapport verbal d'ordre symbolique et par un processus syntaxique : le meuble se réfère à toutes les catégories de bureau en général. Ici, la mise en espace accentue l'identité du lieu qui est devenu un espace de référence. Il ne s'agit pas seulement de découvrir le personnage du directeur du festival, Alain Crombecque, mais aussi son bureau à la Maison Jean Vilar. Le discours expographique est donc double. En revanche, aucun indice verbal dans la salle n'indique que cet espace était le bureau de ce directeur. Ce dispositif est donc connotatif.

Juste à côté du bureau, nous trouvons le solex de Crombecque. En tant qu'objet dynamique, le directeur en question est représenté par un objet qui lui a réellement appartenu. La liaison entre le représentamen et l'objet est du type indiciel. Ici, le processus de mise en exposition, ainsi que le processus de construction de sens, rappellent le dispositif de la pipe. Comme ce dernier et comme le bureau, la présence du solex dans l'exposition cultive une sorte de fétichisme. La première expérience avec la pipe développe chez le visiteur une sorte de code : la négation est en réalité une confirmation de l'appartenance de l'objet exposé à la personne citée. Le même processus se répète avec le solex : « Ceci n'est pas le solex d'Alain Crombecque » fonctionne aussi par litote. Le visiteur est invité à jouer le jeu et à interpréter le dispositif en neutralisant la négation. À partir de là, il est possible d'utiliser cette syntaxe avec n'importe quel objet. D'ores et déjà, la formule « ceci n'est pas... » peut être associée à n'importe quel nom sans que la négation n'affecte le sens de la phrase. Le code de René Magritte, a été donc adapté aux besoins de l'exposition. Bien que le solex ne fasse pas partie du répertoire de l'artiste (comme c'était le cas pour la pipe), le visiteur le reconnaîtra comme un objet ayant appartenu à Crombecque. En effet, après l'expérience du dispositif de la pipe, ce code s'est enrichi ; « Ceci n'est pas une pipe » est devenue par induction un symbole et apparaît ensuite comme une réplique du légisigne, interprété désormais par déduction. Pour dire les choses autrement, l'indice en se généralisant, produit un symbole par induction qui, appliqué par déduction, est devenu un stéréotype. De surcroît, le passage par la première salle de Bernard Faivre d'Arcier, où les œillets sont suspendus au plafond, va aider le visiteur à se mettre dans un univers imaginaire où les codes et les logiques sont inversés, exactement comme dans le rêve que l'exposition nous invite à vivre.

Le passage de la première à la deuxième unité de la séquence se fait par une sorte de couloir, dont les parois en bois sont peintes en noir. Dans la deuxième unité, le vrai décor de la salle est complètement occulté par le traitement expographique. Les nouvelles parois sont de couleur noire. Le sol, noir aussi, est parsemé de petites lumières de fibres optiques, la salle baigne dans l'obscurité. En face de l'entrée, un grand écran plat (sU61) est accroché au milieu du mur. La salle contient six photos accrochées aux parois : (sU62), (sU63), (sU64), (sU65), (sU66) et (sU67). Elles portent les titres suivants : *Qu'ils crèvent les artistes (1985)*, *Les fourbenis des Scarpins (1990)*, *Opéra équestre (1991)* et *La Mahabharata (1985)*, *Les souliers de satin (1987)* et *Hamlet (1988)*. En bas de chacune est installé un banc rouge.

Dans la seconde unité de la séquence, l'expographie présente « la nuit provençale ». C'est un autre point de vue choisi par les concepteurs pour mettre en exposition *Les années Crombecque*. Comme l'annonce le texte placé à l'entrée de la première salle, Crombecque a fait de la nuit provençale un événement important. Sa politique a consisté à élargir les lieux de présentations théâtrales. Les spectacles sont joués à la belle étoile. Pour mettre en exposition cet événement, l'expographie propose un dispositif d'immersion (R. Monpetit ; 1996) qui tente de reconstituer l'ambiance nocturne provençale du festival ; celle-ci constitue l'espace référentiel auquel renvoie la mise en exposition. Le visiteur est invité à s'asseoir et à regarder l'écran dans le noir, comme lors d'un spectacle du festival. Néanmoins, les petites lumières en fibres optiques reproduisant les étoiles ne sont pas suspendues au plafond mais incrustées au sol ; c'est une inversion du même type que celle des œillets. La mise en espace est dans ce cas une production exclusive de la mise en exposition : l'enveloppe architecturale est complètement camouflée, elle est neutre. Le visiteur se retrouve à l'intérieur même du dispositif expographique.

À l'instar de la séquence de Jean Vilar qui représente « l'âge d'or » et de la séquence de Paul Puaux qui représente un ciel ouvert, la mise en exposition suit ici un processus sémantico-syntaxique qui utilise une règle instaurée par induction. La nuit est souvent symbolisée par la couleur noire et les étoiles par des petites lumières, en l'occurrence des fibres optiques. Ce sont des symboles formés au fil des temps dans la mémoire collective et dont la compréhension s'effectue par déduction (chaque fois qu'il fait noir c'est la nuit

(règle) ; il fait noir (cas), c'est la nuit (résultat)). Le dispositif expographique constitué d'une enveloppe noire et de points lumineux est un representamen-type (un « légisigne ») qui signifie une nuit étoilée conventionnellement (en tant que « symbole »). L'interprétation repose donc sur un légisigne symbolique déductif. Ce légisigne est virtuel, il n'apparaît jamais comme tel, mais se manifeste à travers des répliques, qui constituent, dans leur contexte particulier, des sinsignes indiciels. Nonobstant, la compréhension de la mise en exposition de « la nuit provençale » est tributaire de la lecture du texte, placé à l'entrée de la séquence et qui parle de cet événement.

6. Séquence *Retour de B.F.A.*

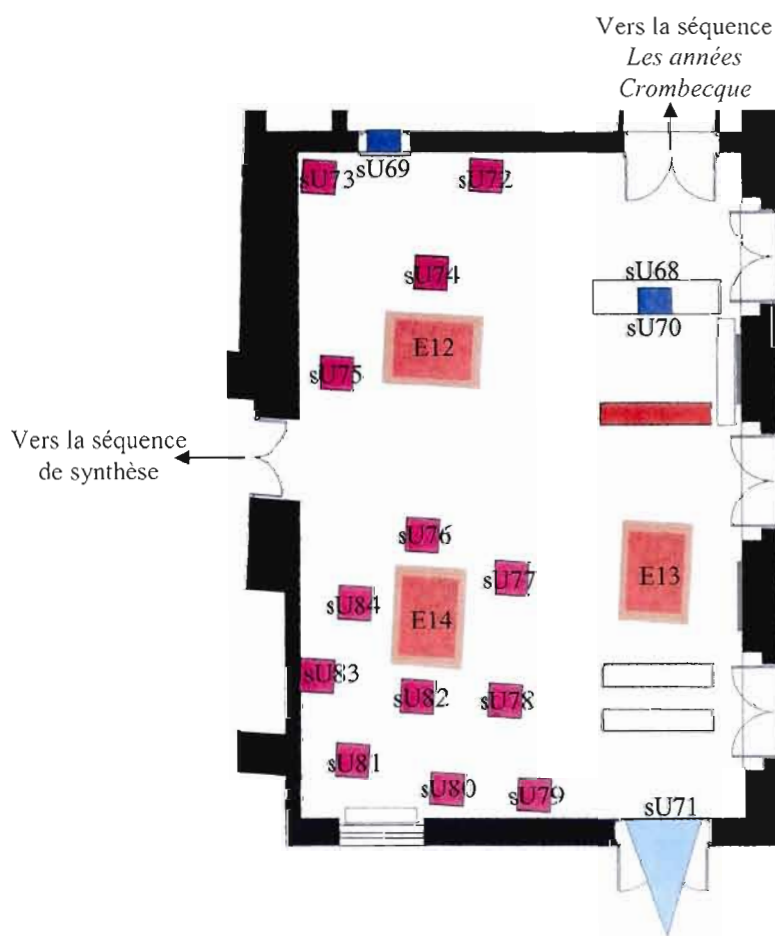


Fig. 15

La conception de cette séquence aussi a été réalisée par Bernard Faivre d'Arcier. Elle est composée d'une seule salle. Les dispositifs expographiques sont agencés sans aucune séparation matérielle. D'un point de vue surface, c'est la plus grande salle de toute l'exposition. Le travail expographique ne fait pas intervenir l'enveloppe architecturale. Hormis trois écrans, (sU69), (sU70), et (sU71), encastrés, dans deux portes existantes (de la même façon que dans la première salle de Crombecque), le décor d'origine n'a pas été touché.

Juste en face de la porte d'entrée de la salle, se dresse un mur peint en rouge et portant une photo de Bernard Faivre d'Arcier avec le titre de la séquence au-dessus : *Retour de B.F.A.* En bas, un texte : « 1993. Retour de B.F.A. avec un ambitieux programme autour du Centre National du Théâtre et de l'espace Saint Louis. Acteurs célèbres dans la cour d'honneur, invitations de pays étrangers. Cinquantenaire du Festival, Avignon capitale culturelle de l'an 2000, programme européen... ». Cet ensemble constitue la première sous-unité de la séquence (sU68). Trois tapis sont étendus sur le sol de la salle : il s'agit des éléments (E12), (E13) et (E14). Ils représentent une pièce de théâtre, jouée pendant le mandat de B.F.A., et dont la scène était couverte de tapis.

Dans le même thème, nous rencontrons treize dispositifs expographiques dispersés dans la salle. Sitôt entrée dans la séquence, une vue de l'ensemble de ces dispositifs s'offre à nous ; il s'agit d'une simultanéité visuelle. Chacun met en exposition une pièce de théâtre qui a marqué l'histoire du festival pendant le mandat de B.F.A. comme *Festen Crezegoz*, *Royal luxe*, *Le laveur de vitre*, *After sun*, *École des femmes*, etc. Ces dispositifs constituent des sous-unités. Chacun déploie un ou plusieurs éléments phares de la pièce représentée, montés dans une sorte de boîte dont la partie supérieure est évidée et le socle est peint en rouge. Le titre de chaque pièce est inscrit sur le dispositif qui la représente sans aucune autre information concernant son contenu. L'année pendant laquelle elle était présentée est toujours marquée sur la partie supérieure du dispositif. Les dispositifs sont amovibles grâce à des transpalettes et peuvent être librement déplacés. L'espace est donc modulable et contrairement aux autres séquences de l'exposition, il est dynamique. Son aménagement est libre et éclaté. Ce dynamisme est accentué par l'interactivité de certaines installations et par la couleur rouge,

dominante dans la salle et qui contraste avec les tons froids des murs (gris et beige) faisant partie du décor originel.

Les treize dispositifs mettant en exposition des pièces de théâtre, symbolisent l'ouverture sur le théâtre européen et la variété des spectacles, notamment avec la désignation d'Avignon comme « capitale culturelle de l'an 2000 ». La mise en exposition utilise des codes empruntés à l'art contemporain. Chaque installation est conçue à partir d'un élément qui constitue un indice sur la pièce de théâtre qu'elle représente et qui traduit le point de vue du concepteur sur celle-ci. À titre d'exemple, le dispositif représentant la pièce *l'École des femmes* de Molière, réalisée par D. Bezace en 2001, expose une échelle (c'est le representamen) : celle-ci est un élément important de sa mise en scène. Choisie arbitrairement par le concepteur, l'échelle est un indice qui entretient des rapports métonymiques avec l'ensemble de la pièce. Pour quelqu'un qui n'a jamais vu les pièces évoquées par l'expographie, il est difficile de comprendre ces dispositifs. Cette économie d'indices gêne leurs intelligibilités.

La séquence étant dédiée au deuxième mandat de B.F.A., son personnage devait logiquement être l'objet dynamique auquel sont supposés renvoyer les divers dispositifs de l'expographie. Néanmoins, du côté de la réception, l'interprétation pourrait conduire à d'autres objets dynamiques, telles que les pièces théâtrales que représentent les dispositifs, leurs auteurs ou leurs réalisateurs. Dans ce cas les titres des pièces constituent des objets immédiats pour ces objets. En l'absence d'explication des indices présentés, les dispositifs expographiques sont plus ou moins abstraits et fonctionnent sur un mode connotatif. D'ailleurs, rien dans l'exposition ne dit que les tapis représentent une pièce de théâtre. Le fonctionnement des dispositifs de mise en exposition de cette séquence rappelle celui des œillets dans la première séquence de B.F.A. Pour la deuxième fois donc, l'expographie fait référence à des pièces de théâtre. Mais, ici l'objet du signe n'est pas perceptible : pas d'enregistrement des pièces citées, ni même de texte pour les commenter. Les titres que portent les dispositifs, tels qu'ils sont présentés, ne peuvent être compris que par un public initié au festival et au théâtre.

Dans cette salle, le parcours de visite est libre. Contrairement aux autres salles, on ne dicte pas au visiteur son cheminement. Bien que tous les dispositifs soient datés, ils sont présentés en désordre : c'est au visiteur de les remettre en ordre chronologique. Les dispositifs sont indépendants les uns des autres et peuvent fonctionner singulièrement. Chacun porte le scénario de la pièce qu'il représente. Leurs interprétations nécessitent un important travail de coopération de la part du visiteur, qui doit non seulement redistribuer les dates mais aussi reporter chaque dispositif à la pièce de théâtre qui lui correspond, simplement par les quelques indices, parfois abstraits, que lui présente l'installation. L'interprétation demande un travail de redistribution sur un axe de succession chronologique. Elle est argumentale.

7. Séquence de synthèse

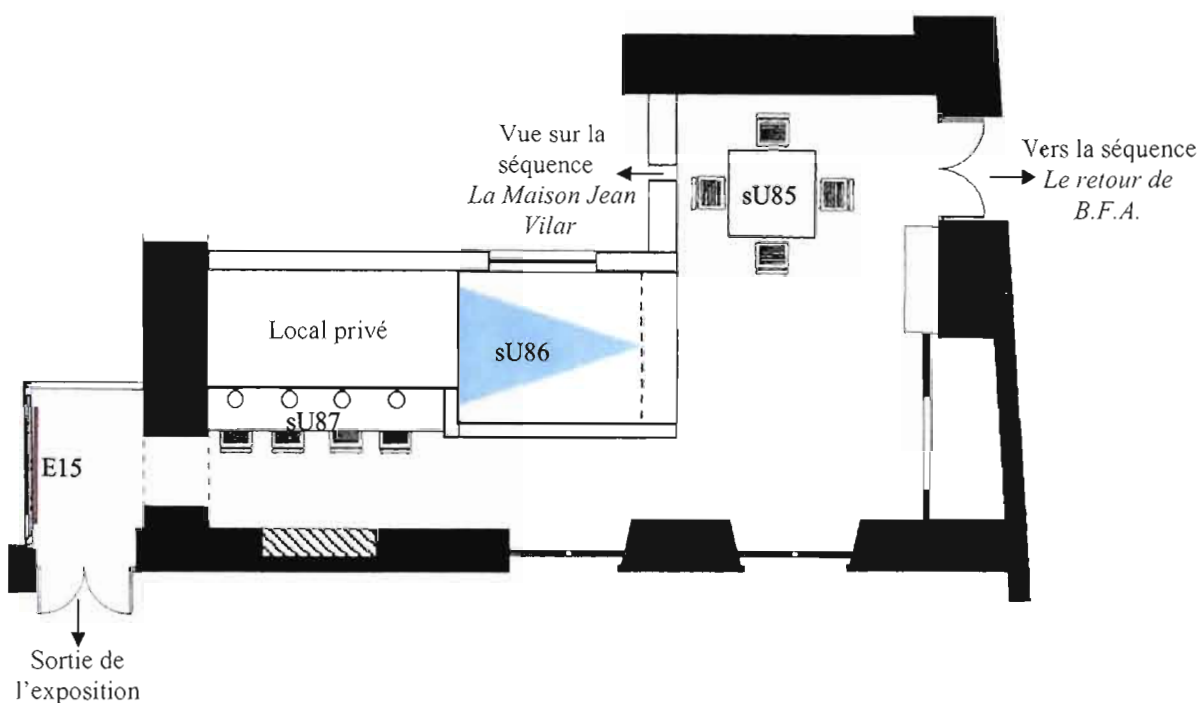


Fig. 16

Cet espace marque la fin de la visite de l'exposition. Il constitue en quelque sorte son épilogue. Le dispositif expographique de la première sous-unité (sU85) est composé de quatre chaises et d'une table sur laquelle est dessiné un jeu, conçu autour du festival et ses directeurs. C'est une adaptation d'un jeu de société, le jeu de l'oie. Les règles de ce jeu (après adaptation) sont expliquées sur un papier disposé sur la même table.

La deuxième sous-unité (sU86) est une sorte d'enveloppe expographique, dont l'intérieur peint en noir contraste avec la blancheur des murs de la salle. Le volume est englobé par l'enveloppe existante de la Maison. À l'intérieur, le visiteur peut s'asseoir en face d'un écran, sur lequel sont projetés des extraits divers d'interviews, de spectacles, etc. Ce cube est totalement dissocié de l'enveloppe d'origine de la salle.

La troisième sous-unité est installée dans un long couloir qui débouche sur un sas dans lequel se trouve la sortie de l'exposition. Elle est composée d'un comptoir longeant le couloir, sur lequel sont posés le livre d'or de l'exposition, ainsi que des ouvrages en rapport avec le festival ; l'ensemble est éclairé par des spots. À droite de la sortie, une photo du festival est accrochée au mur (E15).

Dans le décor dégarni de la séquence, le visiteur englobe du regard chacun des dispositifs de mise en exposition. Les contrastes dans cette séquence sont à la fois forts et discrets. Le blanc éclatant de l'enveloppe d'origine dépouillée s'oppose à la fois aux parois noires de l'intérieur de l'enveloppe de projection, mais aussi à la table colorée du jeu de l'oie. L'agencement de l'espace renvoie à l'image des clubs culturels : dans chaque coin de la salle, le visiteur peut pratiquer une activité différente pour s'instruire sur le festival. Il peut jouer au jeu de l'oie, lire les documents, ou regarder les projections.

Les dispositifs de la séquence ont l'air d'être destinés à un public ordinaire, qui ne connaît que peu le festival. La mise en exposition utilise des stratégies didactiques afin de médiatiser des messages sur le festival d'une manière ludique.

III. Conclusion de l'analyse de l'exposition *Avignon, un rêve que nous faisons tous* : une mise en exposition adaptée à la mise en espace architecturale existante, mais dominée par les connotations

Le déroulement temporel du programme narratif de cette exposition est orienté de l'avant vers l'après ouverture de la Maison Jean Vilar. L'avancement dans le temps et dans l'espace est marqué par des événements phares, en l'occurrence les changements des directeurs, qui sont les points repères de la trame narrative. La mise en exposition se distingue par la diversité des dispositifs expographiques, spécifiques à chaque thème. Cette diversité permet d'offrir au visiteur des ambiances différentes.

Le discours de l'exposition tourne autour des personnages des directeurs du festival d'Avignon. En considérant que ces derniers sont les sujets que l'on cherche à exposer, chacun d'entre eux constitue l'objet dynamique de son thème. Le titre de chaque séquence constitue, dans la plupart des cas, l'objet immédiat. Toutefois, les représentations visibles dans l'espace expositionnel ne renvoient pas toujours aux personnages des directeurs ; ils représentent parfois d'autres personnes et objets. Si les mises en exposition sont supposées représenter les directeurs, les mises en espace, elles, représentent les points de vue que les concepteurs portent sur ces personnages. Ces points de vue concernent généralement un (ou des) événement(s) qui a (ont) marqué leurs mandats respectifs.

Pour construire le sens d'un dispositif expographique, il est indispensable de définir l'événement ou le point de vue qu'il représente et à partir de là il devient possible d'interpréter le personnage du directeur. Les directeurs sont désignés d'une manière explicite dans l'exposition, c'est-à-dire que le visiteur peut comprendre facilement qu'il est dans l'espace de tel ou tel directeur et ceci grâce au titre de la séquence qui le nomme. En revanche l'événement ou le point de vue qui le concerne est souvent donné d'une manière implicite ou codée, (à travers une métaphore, un traitement plastique, une organisation spatiale...), qui rend difficile sa définition.

Dans les deux premières séquences (Jean Vilar et Paul Puaux) la mise en exposition mobilise uniquement des composants expographiques. Les enveloppes architecturales des salles dans lesquelles sont présentés ces thèmes étant occultée, la mise en espace résulte du simple travail de mise en exposition. Elle signifie par les qualités esthétiques des dispositifs (couleur, lumière, forme...).

La troisième séquence présente deux événements importants de l'histoire du festival : l'ouverture de la Maison Jean Vilar et la démission de Paul Puaux. La mise en exposition du premier événement intègre l'enveloppe architecturale de la Maison. Celle-ci étant rendue visible, elle participe au processus de production de signification de la séquence. La mise en exposition produit de la signification grâce à l'organisation de l'espace (porte ouverte en face d'une porte fermée, porte-fenêtre ouverte...). Le dispositif expographique est dénotatif, car les representamens renvoient à l'objet immédiat qui, dans ce cas, coïncide avec l'objet dynamique (l'ouverture de la Maison Jean Vilar).

La mise en exposition du second événement de la séquence ignore l'enveloppe architecturale. Elle utilise des espaces référentiels étrangers à l'univers du discours de l'exposition à savoir l'œuvre de René Magritte. La séquence met en exposition le directeur Puaux, mais la mise en espace du dispositif expographique renvoie à l'œuvre de Magritte. La pipe du directeur présente une mise en espace du type iconique puisqu'elle reproduit la mise en espace de l'œuvre de Magritte. D'où la confusion entre les deux personnages en tant que deux objets dynamiques possibles du dispositif expographique.

Les deux séquences consacrées aux mandats de Bernard Faivre d'Arcier (quatrième et sixième séquences), présentent des mises en exposition qui reposent seulement sur les dispositifs expographiques. Ces derniers sont complètement détachés de l'enveloppe architecturale, qui malgré sa visibilité, n'intervient pas dans le processus de production de signification des dispositifs. Bernard Faivre d'Arcier est mis en exposition à travers des pièces de théâtre ou des chorégraphies jouées lors de ses mandats. Celles-ci sont représentées à partir d'un élément plastique qui a fait partie du décor originel de la pièce théâtrale. C'est pourquoi les representamens ne renvoient pas au personnage du directeur mais à l'espace référentiel de

ces pièces par des relations indiciaires, symboliques ou iconiques. Les dispositifs expographiques de ces séquences produisent des effets de sens par connotation.

La première salle de la séquence réservée à Alain Crombecque interpelle l'espace de la Maison Jean Vilar dans son programme narratif. Cependant, la mise en espace reste principalement le résultat du travail expographique. La production de la signification est en partie liée à l'ancienne fonction de l'espace même de la salle, en tant qu'ancien bureau de Crombecque. La mise en exposition de la seconde salle de la séquence de Crombecque expulse complètement l'enveloppe architecturale en la camouflant ; elle déploie uniquement des composants expographiques. La signification est obtenue à partir des qualités esthétiques du dispositif expographique, notamment la couleur et la lumière.

Somme toute, pour que la construction d'effets de sens soit aisée, il faut parvenir à expliciter l'objet dynamique de chaque dispositif expographique, à partir de l'objet immédiat que dégagent les representamens. La relation entre ces deux objets n'est perceptible que si le choix des representamens est pertinent. Nous constatons aussi que les connotations résultant du traitement de l'espace peuvent provoquer des effets esthétiques et esthésiques sur le visiteur, qui poétisent l'espace. Mais si elles ne sont pas gérées, ces connotations déclenchent un bruit sémantique qui va à l'encontre de la construction de la signification réelle du dispositif. Par ailleurs, l'enchantement de la visite ne provient pas seulement de la mise en exposition qui traite les dispositifs avec une approche esthétique, mais aussi du fait qu'il existe une culture partagée entre le public et les concepteurs, en l'occurrence le théâtre et le festival d'Avignon. De nombreuses mises en exposition montrent que les dispositifs sont destinés à un public averti et familier du festival. Ils produisent des messages codés, qui fonctionnent sur la connotation. L'interprétation exige une certaine coopération et compétence de la part du visiteur.

CHAPITRE 4 *Trésors de la Méditerranée* : une exposition aménagée dans un espace existant et dont l'expographie rompt avec l'enveloppe architecturale d'origine.

L'exposition *Trésors de la Méditerranée*¹ est installée au musée national du Bardo². Elle présente des objets archéologiques retrouvés dans l'épave d'un navire appareillé du port d'Athènes, entre les années quatre-vingt et soixante-dix av. J.-C. et échoué au large des côtes de la ville de Mahdia, située au centre de la Tunisie : « Il se dirigeait, selon toute vraisemblance, vers les côtes italiennes quand il fut pris dans une tempête qui l'empêcha d'emprunter le détroit de Messine en le déviant vers les côtes africaines où il a échoué [...]. Le bateau était chargé d'œuvres d'art et de toute une catégorie d'objets nécessaires pour le décor des salles et du jardin d'une grande villa, d'un membre de l'aristocratie romaine, située quelque part en Italie. Ce chargement constitue l'un des plus précieux témoignages sur la circulation des objets d'art dans l'antiquité. » (Extrait d'un texte présenté dans l'exposition).

L'épave a été découverte en 1907. À partir des années trente, les objets retrouvés étaient exposés au musée National du Bardo, selon les normes muséographiques et esthétiques de l'époque. En 1988, l'Institut National du Patrimoine tunisien (I.N.P.) et le

¹ C'est le titre officiel de l'exposition, initialement écrit en arabe et que nous avons traduit. Il est gravé sur une pierre commémorative, posée à l'entrée de l'exposition. Néanmoins, l'exposition est désignée par d'autres titres, tels que *La salle de Mahdia*, que nous trouvons sur le plan de l'exposition proposé au public. D'autres documents disponibles à l'exposition font apparaître un troisième titre : *Trésors des profondeurs*.

² Le musée national du Bardo a été inauguré en 1888, il est aménagé dans un ancien palais beylical. Il fait partie d'un ensemble architectural qui constituait jadis une cité gouvernementale fortifiée et dont la construction a débuté vers 1420. Aujourd'hui, outre les bâtiments actuels du musée, seuls quelques monuments sont encore debout, à savoir le siège du parlement tunisien, une caserne et une mosquée. Ce musée est considéré comme la plus grande institution muséale en Tunisie ; il contient principalement des collections archéologiques.

Musée Régional Rhénan de Bonn ont collaboré pour restaurer une partie de ces objets. Depuis juillet 2000 les œuvres restaurées sont de nouveau exposées au musée National du Bardo avec un nouvel aménagement et une nouvelle expographie³.

I. Analyse de l'enveloppe

L'exposition est située au premier étage du musée (cf. annexes VI et VII), elle est enclavée par la salle de Carthage d'un côté, et la salle du mausolée de l'autre. Elle est installée dans des espaces existants, qui appartiennent au palais du Bardo. L'enveloppe visible de l'exposition est à l'origine celle du palais ; elle a été modifiée à la suite de l'aménagement de l'exposition. Bien que cette exposition soit désignée par *La salle de Mahdia*, elle contient en réalité six salles. Hormis la dernière (*Le jardin*), dont les murs et le sol sont couverts de mosaïques, les autres salles ont les parois dépouillées. Le sol est en carreaux de marbre blanc : il est authentique.

Toutes les salles de l'exposition ont les murs obturés. Ces salles présentent deux types d'éclairage. Les trois premières salles sont éclairées par une lumière artificielle contrôlée. L'enveloppe est complètement fermée et les espaces sont coupés de l'extérieur. Les deux dernières salles ont un éclairage naturel zénithal, obtenu par des ouvertures au plafond. La *Salle d'architecture* (séquence 5) est éclairée par des lanterneaux. Ce type de dispositif a l'avantage de laisser les murs libres pour l'exposition et d'offrir un éclairage indirect, uniforme, qui préserve une certaine polyvalence à l'espace. La salle du jardin (séquence 6) est éclairée au centre par une verrière, entourée de lanterneaux. La verrière donne un éclairage

³ La mise en œuvre du projet d'aménagement des salles et de l'exposition a été réalisée par l'Institut National du Patrimoine tunisien soutenu par la Direction des Musées de France dans sa contribution à la réalisation de l'éclairage, conçu par Jean-Jacques Ezrati.

direct, les rayons solaires sont portés directement sur les objets. Lorsqu'elle n'est pas équipée de filtre, comme c'est le cas ici, la verrière laisse pénétrer une lumière nocive pour les objets.

L'ambiance lumineuse de l'exposition change progressivement : nous passons d'une ambiance sombre à une ambiance claire (Fig. 17). Qu'elle soit intentionnelle ou pas, cette progression lumineuse, présentant une gradation, est symbolique ; elle est en concordance avec le plan narratif. Elle symbolise le passage de l'intérieur à l'extérieur. Nous remontons du fond marin (*La salle du navire*, séquence 1) et nous arrivons dans un intérieur domestique à éclairage artificiel (*La salle des lits* : séquence 2). À partir de cet espace, la luminosité va devenir de plus en plus intense, jusqu'à ce que nous arrivions à une ambiance dont l'éclairage est complètement naturel (*La salle d'architecture* : séquence 5 et *Le jardin* : séquence 6). La construction des effets de sens, liée à l'éclairage, se fait par connotation.

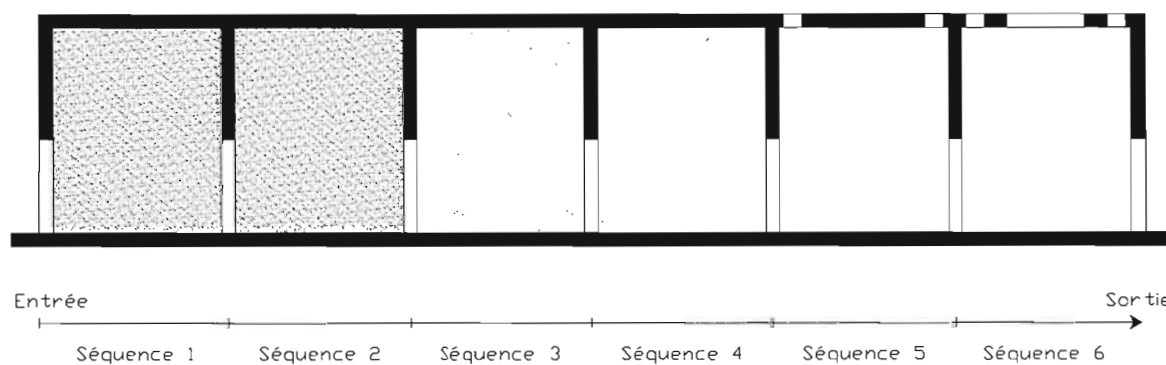


Fig. 17

Les salles de l'exposition sont organisées en enfilade, impliquant ainsi un parcours obligé à un seul sens. La particularité de cette mise en espace c'est de permettre une échappée visuelle sur la séquence suivante, qui invite le visiteur à avancer dans l'espace en attisant sa curiosité. L'accès à l'exposition se fait en chicane, par une petite porte, placée dans un coin de la première salle. Il faut souligner qu'elle est peu pratique. Quant à la sortie, elle donne sur la salle du mausolée : le visiteur peut soit continuer sa visite et aller dans cette salle, soit sortir en descendant par les escaliers situés en face de celle-ci et qui mènent au rez-de-chaussée du musée.

II. Analyse de l'exposition

L'organisation des objets dans cette exposition ne suit pas une logique chronologique puisqu'ils appartiennent tous (ou presque) à la même période. Les objets sont regroupés par thèmes et classés le plus souvent par genre (les bronzes ensemble, les meubles ensemble, les éléments d'architecture ensemble, etc.). Les textes de l'exposition (hormis les étiquettes) sont écrits en trois langues : arabe, français et anglais.

L'exposition est composée de six thèmes, aménagés dans six salles. Nous considérons que chacune d'elles est une séquence (cf. annexes 8). Nous distinguons : la *Salle du navire*, la *Salle des lits* (ou des klinés), la *Salle des bronzes*, la *Salle des médaillons*, la *Salle de l'architecture*, et *Le jardin*. Les titres des thèmes sont perceptibles dans toute l'exposition. Les séquences sont bien scindées et les frontières qui les séparent sont très limpides, d'autant plus que les seuils sont physiquement matérialisés dans l'espace. Les articulations des séquences sont lisibles parce qu'elles prennent appui sur le traitement plastique de l'espace qui change avec le changement du thème : le changement du plan du contenu est toujours accompagné d'un changement du plan de l'expression. La segmentation de l'exposition est donc claire ; c'est pourquoi nous l'avons adoptée dans notre analyse. Pour cette analyse, nous avons relevé les objets et dispositifs de l'exposition (cf. annexe 9), nous les avons décrits par le texte (cf. annexe 10) et par la photo (cf. CD : *Trésors de la Méditerranée*).

1. Séquence *Salle du navire*

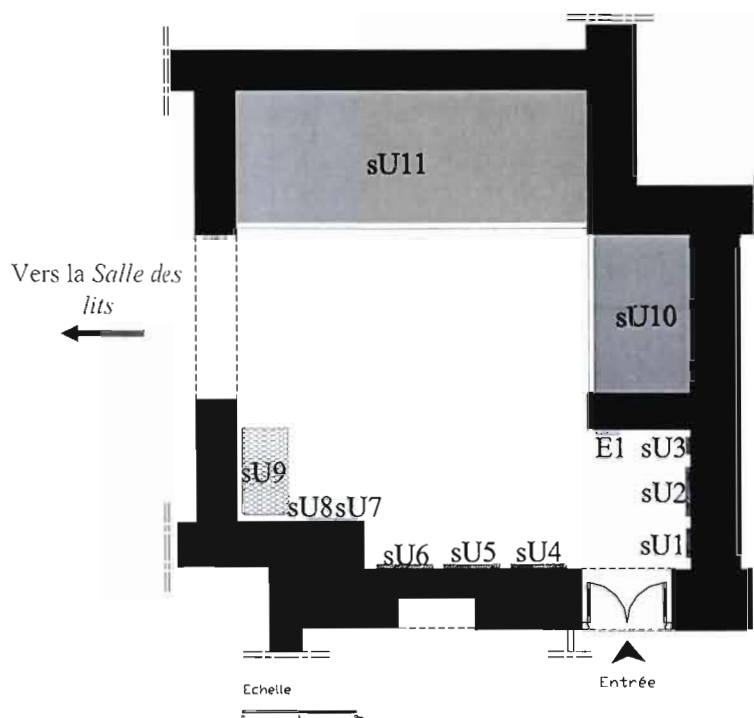


Fig. 18

Le travail de mise en exposition de cette séquence ne fait pas intervenir l'enveloppe architecturale de la salle. Celle-ci est peinte en blanc, elle est gardée neutre. La séquence met en exposition le navire de l'épave de Mahdia. Un panneau installé en face de la porte d'entrée de la salle, annonce son titre : c'est l'élément (E1). Le navire est représenté par plusieurs objets et textes, exposés dans onze sous-unités. La première (sU1) est une pierre commémorative mentionnant que l'aile *Trésors de la Méditerranée* a été inaugurée en juillet 2000. La sous-unité (sU2) consiste en une planche portant un texte écrit en trois langues (arabe, français et anglais) et intitulé *Projet de restauration des œuvres grecques*. Une traduction en allemand de ce texte est présentée dans la sous-unité (sU3). La sous-unité (sU4) est une planche intitulée : *Le navire*. Outre le texte, elle montre un dessin reconstituant le navire échoué. Une quatrième planche, présente un texte intitulé : *Le chargement*, c'est la sous-unité (sU5). La sous-unité (sU6) correspond à une autre planche intitulée *L'itinéraire*. Elle présente, outre un texte, une carte montrant l'itinéraire du navire. Ces planches sont

plastiquement traitées de la même manière (même typographie, même graphisme, mêmes couleurs...).

Dans la sous-unité (sU7), qui consiste en un panneau, nous pouvons lire un texte, qui présente les objets des deux vitrines de la salle du navire avec photos à l'appui. La sous-unité (sU8) est un autre panneau explicatif, qui comprend un autre texte, accompagné de photos, présentant les objets de la séquence suivante, *Salle des lits*. Les deux panneaux ne portent pas de titre. Leur emplacement est peu judicieux ; le premier (sU7) aurait dû être placé à côté des vitrines qu'il interprète. Le second (sU8) aurait dû être placé dans la séquence suivante, puisqu'il commente les objets de celle-ci. Ces panneaux, placés un peu haut et écrits avec un petit caractère qui se lit difficilement, ne sont donc pas accessibles à tout le monde : les enfants et personnes handicapées ne peuvent pas les lire.

En ce qui concerne la sous-unité (sU9), il s'agit d'une maquette du bateau grec échoué, reconstituée à partir de l'épave. C'est un dispositif de substitution (un substitut) ; D'un point de vue sémiotique, la maquette est l'icône de l'objet reconstitué ou restitué, en l'occurrence le navire. Elle représente son objet ou en donne une image par un rapport de similarité avec sa représentation, en attribuant à celle-ci des qualités ou propriétés de l'objet représenté.

La salle contient deux grandes vitrines (sU10) et (sU11), encastrées dans le mur et installées à même le sol sans socle. De l'intérieur, elles baignent dans un éclairage bleu et diffus. L'ambiance lumineuse bleutée représente la mer ; elle produit des effets de sens par symbolicité. Nous ne savons pas si l'éclairage artificiel est nocif ou pas aux objets archéologiques, mais cette lumière uniforme, contrairement à l'éclairage ciblé, les met sur le même pied d'égalité. Les objets sont posés sur des galets qui couvrent les sols des vitrines. Les murs qui sont au-dessus des vitres, à l'extérieur des vitrines, sont peints en bleu ; comme la lumière bleue, eux aussi symbolisent la mer.

La première vitrine (sU10) contient une douzaine d'objets (meules, céramiques Attiques et Campaniennes, amphores Romaines, Punique, Espagnoles et Grecques...),

regroupés par genre. D'après les documents d'orientation, disponibles dans l'exposition, ces objets appartenaient à l'équipage du navire. La vitrine contient une seule étiquette pour commenter ces objets, posée au premier plan directement sur les galets, juste derrière la vitre. Cet emplacement est peu ergonomique. La deuxième vitrine (sU11) possède le même principe de mise en exposition que la précédente. Elle montre des éléments divers, en plomb pour la plupart (tôle, cône, anneau, ancre, barres de plomb, tuiles...), commentés par une seule étiquette. D'après les textes de l'exposition les objets de cette vitrine appartiennent à la structure du bateau. Cependant leur rôle n'a pas pu être clairement identifié ; on pense que les tuiles ont peut-être servi à l'aménagement de la cuisine. En ce qui concerne l'ancre, seul le jas est original, le reste est une reconstitution en bois. La maquette représentant le navire échoué (sU9), entretient des relations intra-topiques avec ces deux vitrines, étant donné que les objets retrouvés dans l'épave et présentés dans ces vitrines sont considérés comme des indices qui ont permis la reconstitution du navire. Par ailleurs, les deux vitrines prennent les proportions de pièces. Leur taille change complètement leur perception ; elles sont conçues pour être vues de face, comme au théâtre. Elles possèdent une échelle de visibilité, au sens de Philippe Boudon (Ph. Boudon ; 1992).

Nous constatons que les objets constituant les dispositifs de la *Salle du navire* se divisent en trois catégories : les objets authentiques retrouvés dans l'épave et qu'on cherche à présenter au public (des artefacts) ; les outils de mise en exposition qui assurent le décor, principalement la lumière bleue et les galets (ces derniers représentent l'environnement de l'épave, à savoir la mer, mais pas l'épave en soi) ; et enfin des outils de médiatisation d'ordre phraséologiques, les commentaires et les textes. L'association de tous ces éléments reconstitue l'ambiance de l'épave à laquelle ont appartenu les objets authentiques. La mise en espace des vitrines résulte du travail expographique ; elle renvoie à la mise en espace de l'épave. La mise en exposition associe des outils d'exposition à une mise en espace spécifique pour contextualiser les objets authentiques. La structure narrative et la structure spatiale de la séquence sont superposées. L'espace est hiérarchisé et la hiérarchisation est bien perceptible (unité, sous-unité, élément). La mise en exposition mobilise des répertoires esthétiques en jouant sur l'émotion que les ambiances pourraient provoquer chez le visiteur. La médiatisation dans cette séquence est optimale grâce à la mise en exposition qui facilite la

construction du sens des objets. « Quand la muséographie mise sur la présence de ces objets « originaux », la présentation faite entretient alors avec son référent plus qu'un rapport iconique de ressemblance : elle s'ancre dans la scène originale qu'elle fait voir et dont elle a retenu quelques fragments, les morceaux réels que sont ces artefacts témoins. L'ensemble exposé ne fait pas que reproduire analogiquement, comme une image. Il est plus que le substitut de quelque chose, il en est une partie, une conséquence parvenue jusqu'à nous. La mimésis se double alors de la métonymie... » (R. Monpetit ; 1996 : 59). Le visiteur est donc mis devant un fragment de la réalité présenté dans l'exposition. L'aspect indiciel et métonymique prend la relève de l'analogie pour conduire le visiteur à la reconnaissance d'une référence. La représentation est transformée en une présence. Les objets sont à la fois le résultat d'un travail de représentation et le reste d'un référent originel (*ibid.*).

La mise en exposition des vitrines représente l'épave de Mahdia. Celle-ci constitue l'espace de référence à partir duquel les concepteurs ont construit le dispositif expographique. Pour que le visiteur puisse retrouver cet espace, d'autres outils de médiatisation accompagnent ces dispositifs comme la maquette du navire et le titre de la salle, qui constitue une représentation verbale de l'espace référentiel. L'interprétation du côté des visiteurs est a priori dénotative. L'accès à l'espace référentiel se fait à partir de l'identification du point de vue porté par le dispositif expographique, celui des concepteurs (choix de la disposition des objets, choix des matériaux, des outils d'exposition, de l'éclairage, etc.).

La construction de signification mobilise des relations intra-topiques, (relations entre les composants de la vitrine et relations entre les sous-unités), qui permettent la définition du point de vue à partir d'une mise en exposition qui présente une mise en espace spécifique. La lumière bleue, ne représente pas l'objet que l'on cherche à exposer (le navire), mais son environnement. Le rapport contenant/contenu de l'espace référentiel est le même pour la mise en exposition (la mer contient des épaves, l'épave de Mahdia contient le reste du navire présenté dans l'exposition). Au premier abord, le signe permet de passer du signifiant (la couleur bleue) au signifié (la mer) par connotation, mais grâce au couplage des dispositifs de la mise en exposition à la mise en espace, il devient dénotatif. Le mot épave et le mot navire

(titre de la séquence) renvoient immédiatement à la mer, d'où la facilité de construire le sens de la lumière bleue.

2. Séquence *Salle des lits (ou des klinés)*

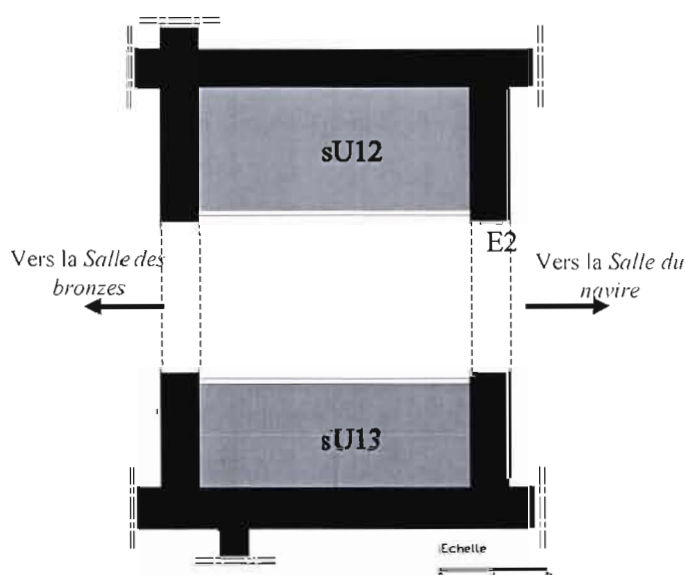


Fig. 19

La salle contient deux grandes vitrines, (sU12) et (sU13), disposées d'une manière symétrique, et dont les intérieurs sont éclairés avec une lumière jaune. Les objets exposés dans ces vitrines sont présentés sans socle et sans aucun décor : ils sont posés directement sur le sol. Ils consistent en des meubles et objets d'usage domestique. La première vitrine (sU12) présente deux lits, un brasero, quatre candélabres et une lampe à deux becs. La deuxième vitrine (sU13) contient un lit, une bassine, deux lampes à becs, et un miroir restauré. Ces objets présentent des décors raffinés. Selon les textes de l'exposition, les candélabres ont été reconstitués grâce à l'assemblage d'éléments divers. De même pour les lits, seuls quelques éléments en bronze sont authentiques, le reste étant reconstitué avec du bois. À l'intérieur des vitrines, le sol n'est pas couvert de galets comme dans la séquence précédente mais de

carreaux de marbre. Les murs qui sont au-dessus des vitrines ne sont plus bleus mais rouge pompéien, probablement une illusion aux intérieurs romains. Rappelons que les textes explicatifs interprétant ces objets, sont présentés dans la séquence précédente ; ils ne peuvent pas donc être mis en relation avec les objets d'une manière immédiate, ce qui nuit à la construction des effets de sens.

Les vitrines présentent des meubles et des objets variés, mais le titre de la séquence désigne une seule catégorie d'objets (les lits). Il présente par conséquent une métonymie. Nous déduisons que les lits sont l'objet immédiat du dispositif expographique ; ils sont les éléments phares de la séquence. Les autres objets ne font que les accompagner et les contextualiser. C'est une stratégie de mise en exposition très particulière, puisque la contextualisation ne se fait pas par des outils d'exposition mais par des vraies choses, en les organisant selon une mise en espace signifiante. Les meubles, pratiquement intacts, sont soigneusement agencés dans l'espace de chaque vitrine comme dans une maison. À l'exception des étiquettes et de la lumière jaune, les vitrines ne contiennent pas d'objets prétextes. La mise en exposition consiste simplement en un travail de mise en espace.

Par ailleurs, le changement de la couleur de l'éclairage du bleu au jaune nous apprend que nous quittons la séquence du navire et que nous arrivons à une nouvelle séquence. Nous sommes donc dans un autre espace référentiel. Nous pensons que le choix de la couleur de la lumière pour ces vitrines est arbitraire. Contrairement au bleu symbolisant la mer, ici le jaune n'a pas de signification précise. Cette couleur sert juste à limiter l'espace de chaque unité d'exposition et à construire des espaces distincts. Les vitrines sont donc des unités d'espace qui par l'introduction de la lumière colorée deviennent des unités de discours. En effet, en arrivant à cette séquence, nous ne sommes plus au fond de la mer. Nous sommes sur le continent probablement en Italie, dans un espace domestique meublé. Tous les meubles renvoient au même espace référentiel, une chambre ou un salon, puisqu'il ne s'agit pas de meubles de cuisine, de jardin ou d'atelier. L'espace référentiel ici est vraisemblablement un intérieur romain (c'est l'espace représenté). Les objets ne renvoient plus à l'épave, mais à un espace domestique tel qu'une villa. N'est-ce pas la villa du riche romain qui a commandé les objets retrouvés à l'épave ? Le point de vue n'est pas explicite ici, il est connotatif. L'objet

dynamique est la villa d'un aristocrate romain. « Lorsque tous les objets d'une composition analogique, ont ainsi appartenu au contexte qu'ils illustrent au musée, l'ensemble est alors vu comme une trace, comme le rassemblement d'indices prélevés, pour ainsi dire, directement à même la situation de référence avec laquelle ils ont été en contact. » (R. Monpetit ; 1996 : 60).

3. Séquence *Salle des bronzes*

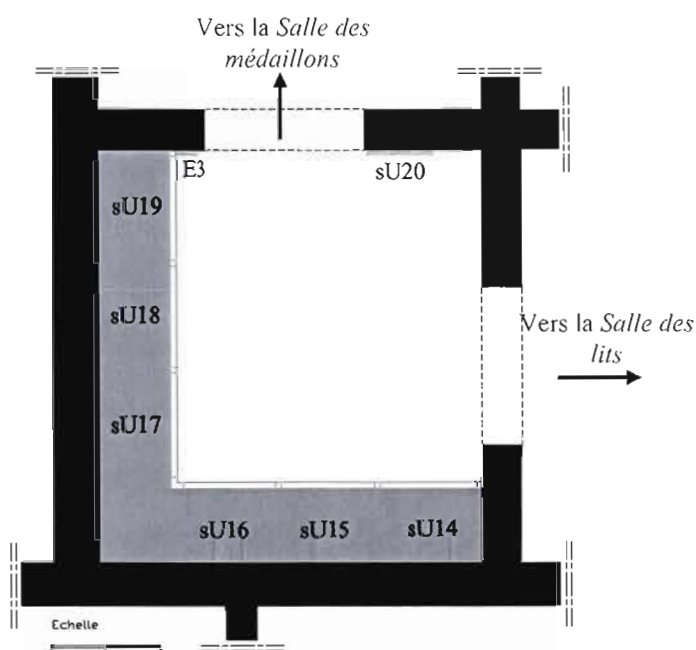


Fig. 20

Le titre de la séquence (E3) est accroché à la sortie de la salle, en haut, à gauche. Cet emplacement ne permet pas de le percevoir facilement. La *Salle des bronzes*, en tant que titre, révèle une ellipse⁴. En réalité, il ne s'agit pas de la *Salle des bronzes* en général mais de la

⁴ L'ellipse consiste en la suppression d'un ou plusieurs signes dans l'énoncé. C'est un principe d'économie qui peut créer une certaine obscurité, une énigme à déchiffrer. La compréhension de l'ellipse s'appuie sur la complicité du récepteur (Ch. Klein-Lataud ; 1991, J. Kokelberg ; 2000).

salle des statues et statuettes en bronze. Le bronze, en tant que matériau, est le fil conducteur qui relie les objets de la séquence.

L'enveloppe architecturale de la salle dans laquelle est aménagée cette séquence est neutre. Le dispositif d'exposition est composé d'une grande vitrine logeant deux murs perpendiculaires, dont les deux ailes se rejoignent à l'intersection de ces murs. Les vitrines sont ouvertes à l'intérieur et ne possèdent aucune séparation matérielle. Chaque aile contient trois sous-unités. Certaines présentent un seul objet, d'autres plusieurs. Les objets sont regroupés par genre. Les sous-unités comprenant un seul objet, sont présentées chacun sur un socle. Les deux types de sous-unités sont présentés en alternance.

La première sous-unité (sU14) est composée de quatre statuettes. La sous-unité (sU15) contient un seul objet, un buste de Dionysos. La troisième sous-unité (sU16) montre quatre statuettes, dont deux sont des lampes. La sous-unité (sU17), présente une douzaine d'objets divers (masques, bustes, appliques...) ; les textes explicatifs de l'exposition, nous apprennent que la plupart de ces objets constituaient des éléments décoratifs d'une vaisselle de luxe en bronze ou d'un mobilier en bois. La cinquième sous-unité (sU18) est une statue d'Eros et la sous-unité qui est juste à côté d'elle (sU19) contient des représentations de Dyonisos et Ariane. D'après les textes explicatifs, ces objets ornaient un socle en bois, d'un monument en forme de proue de bateau, probablement une fontaine.

Les objets sont éclairés par une lumière indirecte, provenant de spots situés à l'extérieur des vitrines, suspendus au plafond de la salle. Ici, contrairement aux séquences précédentes, ce ne sont pas les vitrines qui sont éclairées mais les objets. La lumière est filtrée par une membrane blanche tendue au plafond de la vitrine. Ce dispositif permet de contrôler la lumière pour une meilleure conservation des objets. L'intérieur de la vitrine est peint en vert-gris. Les étiquettes sont posées directement sur le sol, aux pieds des socles. Sur le mur situé à droite de la sortie, sont accrochés trois textes explicatifs (sU20). Ils commentent les objets exposés, photos à l'appui.

La question qui se pose en arrivant à cette séquence, est de savoir pourquoi certains objets à usage domestique notamment, ne sont pas présentés dans la *Salle des lits*, qui contient de nombreux objets en bronze. Ceci confirme notre hypothèse stipulant que les objets présentés avec les lits, leur servent de contextualisateurs. Quant aux objets de la *Salle des bronzes*, ils ne peuvent pas assumer ce rôle. Leur présentation exige une logique de mise en exposition différente qui utilise des socles. C'est pourquoi les concepteurs ont préféré les présenter dans une autre pièce avec une autre logique d'exposition.

Nous concluons que la mise en exposition de cette séquence est centrée sur l'objet. Ces derniers sont exposés sans un véritable travail de contextualisation. Ils sont muséifiés : ils sont placés dans des vitrines sur des socles avec un éclairage ciblé qui les sacralise et en fait des œuvres d'art. La médiatisation est opérée uniquement par le biais des textes. En l'absence de contextualisation, il est plus difficile de comprendre le sens de ces objets. De plus, il est primordial de lire les textes explicatifs disponibles dans la salle. Néanmoins, ces derniers sont écrits à la manière des inventaires, sans aucun programme narratif.

4. Séquence *Salle des médaillons*

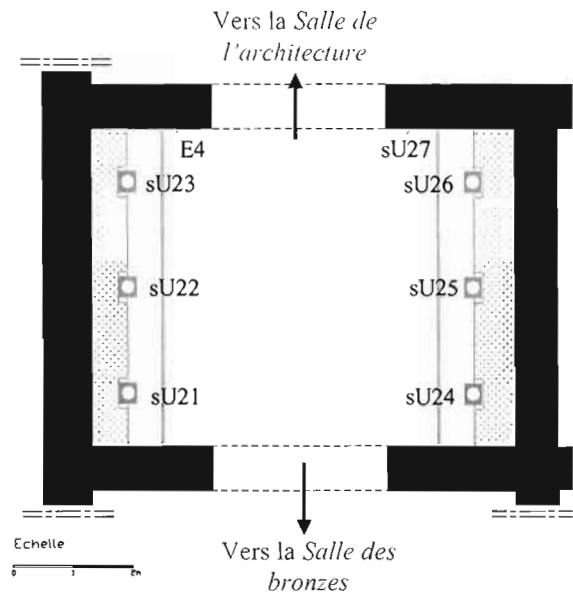


Fig. 21

La salle est rectangulaire et elle est parfaitement symétrique. Le titre de la séquence (E4) est accroché à gauche de la sortie. À droite est accroché un texte explicatif (sU27) indiquant que les bustes insérés dans des médaillons, représentent des dieux et qu'ils devaient décorer un sanctuaire grec. Les vrais murs latéraux de la salle sont camouflés par des parois expographiques, inclinées et teintées d'un rouge pompéien. Chacune de ces parois contient trois niches circulaires alignées, assimilées à des médaillons et dont l'intérieur est peint en noir. Dans chaque médaillon est exposé un buste ou une tête sculpté(e), accompagné(e) d'une étiquette indiquant le nom de la divinité représentée (Satyre (sU21), Aphrodite (sU22), Satyresse (sU23), Niobide (sU24), Donatrice (sU25), et Niobe (sU26)).

Les deux parois expographiques inclinées, contenant les médaillons, constituent le principal dispositif de mise en exposition de la séquence, qui permet une contextualisation partielle des objets archéologiques. L'inclinaison permet de présenter les bustes et les têtes sans qu'ils soient étouffés par la profondeur des niches ; elle met les objets en valeur. Les

parois expographiques se détachent par leur forme et leur couleur des murs blancs existant de la salle. Les bustes et têtes sont éclairés chacun par un spot dont la lumière est orientée ; à l'instar de la salle précédente, ce type d'éclairage muséalise les objets, d'autant plus qu'ils sont protégés par des garde-corps qui empêchent de les approcher. Les objets de la séquence sont divisés en deux catégories : les objets authentiques (les bustes et les têtes), et les outils de mise en exposition (les parois peintes en rouge pompéien, les étiquettes et l'éclairage).

Le titre de la séquence *Salle des médaillons*, exprime le point de vue des concepteurs, qui citent l'espace référentiel des objets pour désigner ce thème. En effet, d'après le texte explicatif, avant d'être embarqués sur le navire, les bustes et têtes étaient fixés sur un sanctuaire grec (espace référentiel), plus précisément dans des médaillons (espace représenté). Ce sont les bases arrondies des bustes qui l'attestent : cette forme constitue donc un indice sur l'espace référentiel. Les médaillons, en tant qu'objet immédiat, entretiennent des relations d'iconicité avec l'objet dynamique. Il s'agit ici d'une échelle du modèle (Ph. Boudon ; 2002 : 227) ; c'est la forme qui signifie et c'est la mise en espace qui permet de construire le sens des objets. Puisque le dispositif d'exposition ne représente qu'une partie de l'espace référentiel (les médaillons), nous avons donc une synecdoque. Logiquement, dans la villa romaine à laquelle étaient destinés les objets retrouvés à l'épave, les bustes et têtes auraient été placés dans des médaillons aussi. C'est leur forme (arrondissement des bases) qui impose cette mise en espace. La villa constitue par conséquent, un autre objet dynamique probable pour ces objets, d'autant plus que les parois expographiques de la séquence sont peintes en rouge pompéien, une couleur qui connote les maisons romaines. Cette couleur, en tant que référence, s'est transformée en un légisigne symbolique. Les objets de la séquence renvoient donc à deux espaces référentiels distincts : le sanctuaire grec et la villa de l'aristocrate romain qui les a commandés. L'interprétation est argumentale et le dispositif de mise en exposition fonctionne sur la connotation.

5. Séquence *Salle de l'architecture*

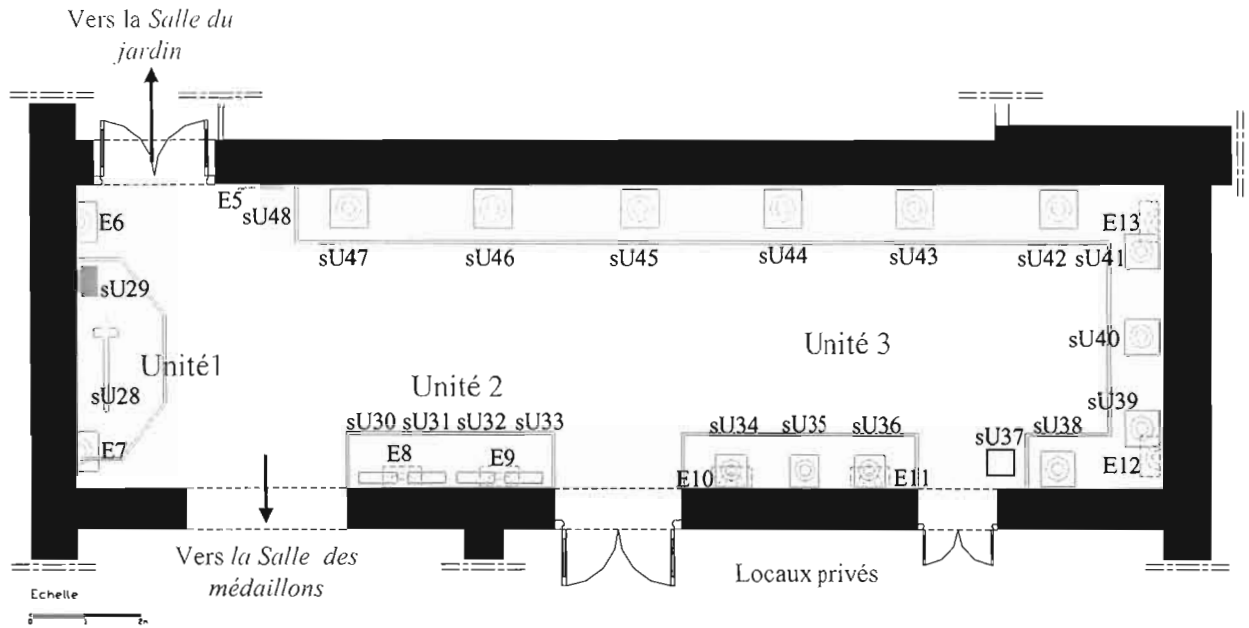


Fig. 22

Le titre de la séquence est porté par l'élément (E5). La salle comprend trois unités que nous avons définies à partir de leurs contenus. La première est installée à gauche de l'entrée et représente une catapulte. La seconde présente quatre stèles, disposées contre le mur, à droite de l'entrée. La troisième unité consiste en des éléments de colonnes présentés tout autour de la salle, contre les murs. Nous constatons donc que la *Salle d'architecture* n'est pas exclusivement réservée à la présentation de l'architecture hellénistique.

La première unité contient, outre la reproduction de la catapulte (sU28), une petite vitrine contenant des éléments en bronze provenant de cet engin et un texte interprétatif (sU29). L'ensemble est posé sur un socle entouré d'un garde-corps. Le dispositif est placé contre le mur. Il n'occupe qu'un petit espace de la salle. D'après les textes de l'exposition, seuls quelques éléments de la catapulte ont été retrouvés dans l'épave. Ce sont les archéologues qui ont déterminé leur origine et usage et les ont intégrés à la reconstitution que

nous voyons dans l'exposition. D'après ces mêmes textes, la présence de la catapulte, qui est un engin de guerre, sur le navire échoué ne peut s'expliquer que par la valeur métallique de ses composantes. Son emplacement dans *La salle d'architecture* est peu judicieux et la vitrine qui l'accompagne est difficilement accessible.

La seconde unité comprend quatre stèles, (sU30), (sU31), (sU32), et (sU33), chacune posée sur un support métallique noir et accompagnée d'une étiquette. À l'instar du dispositif de la catapulte, les stèles ne font pas partie de la thématique de la séquence, l'architecture. Avec celle-ci, nous les désignons comme des « dispositifs intrus ».

La troisième unité contient des éléments de colonnes, dont la plupart sont présentés sur des socles tout autour de la salle. Chacun est accompagné d'une étiquette qui le commente. Ces éléments consistent en dix chapiteaux ((sU34), (sU35), (sU36), (sU38), (sU41), (sU42), (sU43), (sU44), (sU46), et (sU47)), une base de colonne (sU39) et deux colonnes (sU40 et sU45) avec bases, fûts et chapiteaux presque intacts. Tous les chapiteaux sont présentés sur des supports métalliques noirs, de hauteurs différentes ; les plus lourds ont les socles les plus bas. Quant aux colonnes, elles sont posées directement sur le sol. Tous ces éléments sont présentés mélangés.

Les sous-unités (sU37) et (sU48) sont des unités de médiatisation. La première est une boîte amovible en bois avec couvercle. Elle contient quinze textes explicatifs numérotés et soigneusement classés. Ces textes n'interprètent pas seulement les objets de cette séquence mais ceux de toute l'exposition. C'est pourquoi nous pensons que la boîte aurait pu être placée au début de l'exposition, ou bien on aurait pu placer chaque texte dans la séquence qui la commente. La sous-unité (sU37) est un panneau proposant des textes interprétant les objets de la *Salle d'architecture*.

Les éléments (E6), (E7), (E10), (E11), (E12) et (E13) sont des chapiteaux de type ionique, tout comme les éléments (E8) et (E9), présentés au-dessus des stèles. Ils sont accrochés sur les murs tout autour de la salle, tous à peu près à la même hauteur, à environ

quatre mètres du sol. L'élément (E6) présente cependant une particularité : il est collé au sommet d'une représentation de fût dessinée sur le mur.

D'après les textes explicatifs, les colonnes et éléments de colonnes présentés dans cette salle n'avaient pas servi auparavant. Ils proviennent directement d'officines de sculpture en Grèce et ils étaient destinés à décorer la villa d'un aristocrate romain. Ils sont disposés tout autour des murs selon le plan rectangulaire de la salle. Nous pensons que cette mise en espace renvoie à l'image d'un péristyle et résulte du point de vue des concepteurs qui représentent l'architecture de la villa (objet immédiat) ; la villa est donc l'objet dynamique de ce dispositif.

L'éclairage zénithal provenant des lanterneaux, faisant partie de l'architecture de la salle, participe à la reconstitution de l'ambiance lumineuse du péristyle. De plus, les chapiteaux sont accrochés aux murs, à une hauteur qui représente la hauteur de l'espace représenté ; c'est donc un indice qui fonctionne par métonymie. La hauteur nous informe sur l'échelle de la villa à laquelle les colonnes étaient destinées (espace référentiel) ; il s'agit d'une échelle de représentation au sens de Ph. Boudon. Pour comprendre cette mise en espace, le visiteur doit mettre en relation les différents éléments de colonnes pour en faire un espace ou un volume. L'interprétant est argumental, car l'espace référentiel est codé : il est donné par connotation. Aucune restitution, reconstitution ou maquette représentant la villa romaine n'est proposée dans la séquence. Les dispositifs de mise en exposition sont également très élémentaires (uniquement des socles et des étiquettes). Contrairement aux séquences précédentes, ici la mise en espace est le résultat de l'association de l'enveloppe architecturale au travail de mise en exposition. L'exposé n'a pas le même rapport à l'espace architectural. La signification est obtenue par l'association de l'exposé à la mise en espace, qui est dans ce cas un élément organisateur de la mise en exposition.

6. Séquence *Salle du jardin*

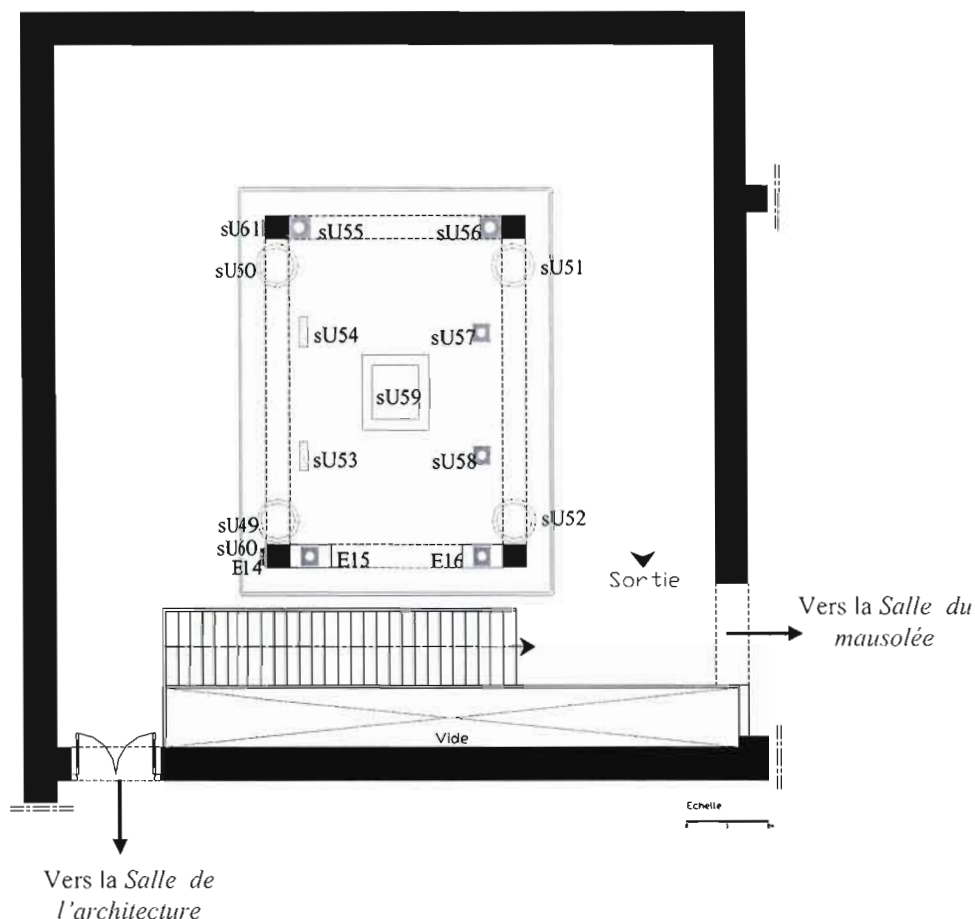


Fig. 23

C'est la dernière salle de l'exposition. Les objets de l'épave de Mahdia qu'elle montre cohabitent avec des mosaïques pariétales et pavimentales, collées aux murs et au sol. Ces mosaïques étaient probablement dans la salle bien avant l'installation de l'exposition *Trésors de la Méditerranée*. Elles n'ont pas pu être déplacées par mesure de précaution, étant donné qu'elles sont très fragiles. Les mosaïques provoquent un bruit visuel qui dérange la lecture du dispositif du jardin.

Nous désignons le titre de la salle par l'élément (E14). Nous considérons que la séquence contient une seule unité, composée de plusieurs sous-unités. Nous distinguons

quatre cratères (sU49), (sU50), (sU51) et (sU52), commentés par deux étiquettes disposées à leur pied. D'après les textes explicatifs, ils ont été produits en Grèce spécialement pour l'exportation vers l'Italie. Au milieu des cratères, nous distinguons une sculpture représentant un visage à moitié abîmé (sU53), ainsi qu'un profil de tête de nymphe (sU54), une tête de statue (sU57) et une autre d'Artémis (sU58). Ces derniers objets sont présentés sur des supports verticaux noirs. Les sous-unités (sU55) et (sU56) consistent en des sculptures représentant des torsos. La sous-unité (sU59) est la reproduction d'un bassin décoré de deux sculptures authentiques d'enfant. Les éléments (E15) et (E16) consistent chacun en un candélabre ; ils sont présentés du côté inaccessible du jardin (côté escalier). Aucune étiquette ne les commente. Les textes interprétant les objets de la séquence sont accrochés chacun à un pilier. Nous les désignons par les sous-unités (sU60 et sU61). L'ensemble des objets est montré dans un décor végétal qui reconstitue un jardin romain. La végétation est représentée par une moquette verte couvrant le sol et par des plantes artificielles.

La logique de mise en exposition est différente dans cette séquence. Elle investit la mise en espace architecturale de la salle, tout en lui introduisant des outils d'exposition : le dispositif du jardin est le résultat de l'association de l'architecture à l'expographie. La mise en espace découle à la fois du travail architectural et du travail de mise en exposition. Les objets sont installés au centre de la salle, entre quatre colonnes, au-dessous d'une verrière couvrant le plafond. L'ambiance lumineuse, donnée par l'éclairage naturel zénithal, couplée à la mise en espace des objets et celle de l'architecture, renvoie à l'atrium d'une villa romaine. L'enveloppe architecturale est transformée en dispositif de contextualisation pour l'exposé. L'éclairage naturel correspond donc parfaitement à la nature des objets exposés et du thème. En revanche, la présence des lanterneaux aux périphéries du plafond de la salle, dérange cette mise en exposition ; la lumière qu'ils laissent pénétrer inhibe l'effet d'éclairage recherché par la verrière. Nous constatons aussi que l'espace du jardin est étroit par rapport au nombre d'objets qui y sont exposés, d'où une impression d'encombrement. D'après la taille des objets (notamment celle des cratères), l'espace qui devait les accueillir est beaucoup plus grand que celui dans lequel ils sont présentés dans l'exposition. La taille de certains objets est donc un indice de la taille du jardin dans la villa romaine.

En réalité, les objets exposés ici n'ont jamais été placés dans un jardin. Ils étaient destinés à décorer la villa d'un aristocrate romain (objet dynamique), probablement son jardin (l'objet immédiat). La mise en espace est complètement fictive : elle s'appuie sur un point de vue porté sur le jardin romain d'une manière générale. En effet, d'après un document non disponible dans l'exposition, les concepteurs se sont référés au célèbre jardin de Pompéi pour construire cette mise en exposition. Cependant, il est difficile de retrouver cet espace référentiel, car il est complètement connotatif. Mais, il est tout à fait possible de deviner qu'il s'agit d'un jardin, notamment avec la présence de plantes artificielles (outils d'exposition) et grâce au titre de la séquence ; l'objet immédiat est donc dénoté.

Nous constatons donc que le dispositif du jardin présente plusieurs logiques de mise en exposition. Certains objets authentiques sont présentés sur des socles et supports, sans aucun travail de restauration ou de restitution : ils sont par conséquent muséalisés. D'autres objets sont contextualisés. Ils sont restitués et remis en état comme c'est le cas du bassin ou des cratères. De plus, ils sont accompagnés d'objets de contextualisation, tels que la végétation artificielle, les galets ou encore la moquette verte qui couvre le sol et qui représente une pelouse par un rapport d'iconicité. Ces derniers provoquent plus un bruit sémantique qu'autre chose, car rien ne prouve que la végétation complètement décorative, représente des espèces de plantes qui ont vraiment existé en Grèce ou en Italie pendant la période hellénistique. En outre, certaines plantes sont posées directement sur les objets (elles prennent racine de nulle part) et cachent parfois les étiquettes. Cette vision « pittoresque » du jardin romain est une interprétation complètement fictive et erronée qui risque d'induire en erreur le visiteur.

III. Conclusion de l'analyse de l'exposition *Trésors de la Méditerranée* : une mise en espace manipulée par la mise en exposition

L'organisation des salles en enfilade permet la succession narrative des séquences de l'exposition. Le découpage de l'espace expositionnel correspond au découpage du scénario de l'exposition : les séquences spatiales coïncident avec les séquences narratives. La particularité de la mise en exposition du scénario c'est qu'elle propose une histoire dont le début (l'appareillage du navire) et la fin (le naufrage) sont présentés dans le même espace, à savoir la première séquence. Celle-ci est considérée comme une séquence de contextualisation. Si nous l'éliminons ou nous modifions son emplacement, il sera difficile de comprendre le sens des autres séquences et de reconstruire la trame narrative. Trois espaces géographiques de références sont par ailleurs représentés dans l'exposition : le fond marin de Mahdia où reposait l'épave, la villa d'un riche romain en Italie où devraient être installés les objets transportés par le navire, et la Grèce d'où étaient importés ces objets vers l'Italie ; d'où le titre de l'exposition *Trésors de la Méditerranée*.

L'analyse de l'exposition nous apprend qu'elle présente deux discours : un discours dénoté, raconté dans les textes de l'exposition et un autre discours caché, connoté par la mise en espace. En réalité l'histoire du navire présentée dans l'exposition aboutit à deux fins : une fin réelle, mais imprévue et accidentelle (c'est le naufrage du navire et sa disparition sous les flots) ; et une autre fin fictive, qui est l'arrivée du navire à sa destination en Italie. Cette bifurcation du discours est due à l'intentionnalité de raconter à la fois l'histoire du navire et celle des objets. Nous déduisons donc deux programmes narratifs. Le premier est dit, il est raconté dans l'exposition. Le second est le programme que connote une grande partie de la mise en espace et qui représente la villa à laquelle étaient destinés les objets transportés par le navire.

Si le navire n'avait pas dévié de son itinéraire, il aurait pu atteindre les côtes italiennes comme prévu et les objets auraient pu réellement servir à décorer la villa du commanditaire ; leurs mises en espace ressembleraient alors à celles représentées dans l'exposition. L'exposition présente donc un enchevêtrement de temps diégétiques⁵ : un temps réel, qui a vraiment eu lieu, celui de l'histoire du navire, et un autre temps hypothétique fictif, construit par les concepteurs de l'exposition, qui présente une proposition de ce qu'auraient pu devenir les objets transportés par le navire échoué s'ils étaient arrivés à destination (Fig. 24).

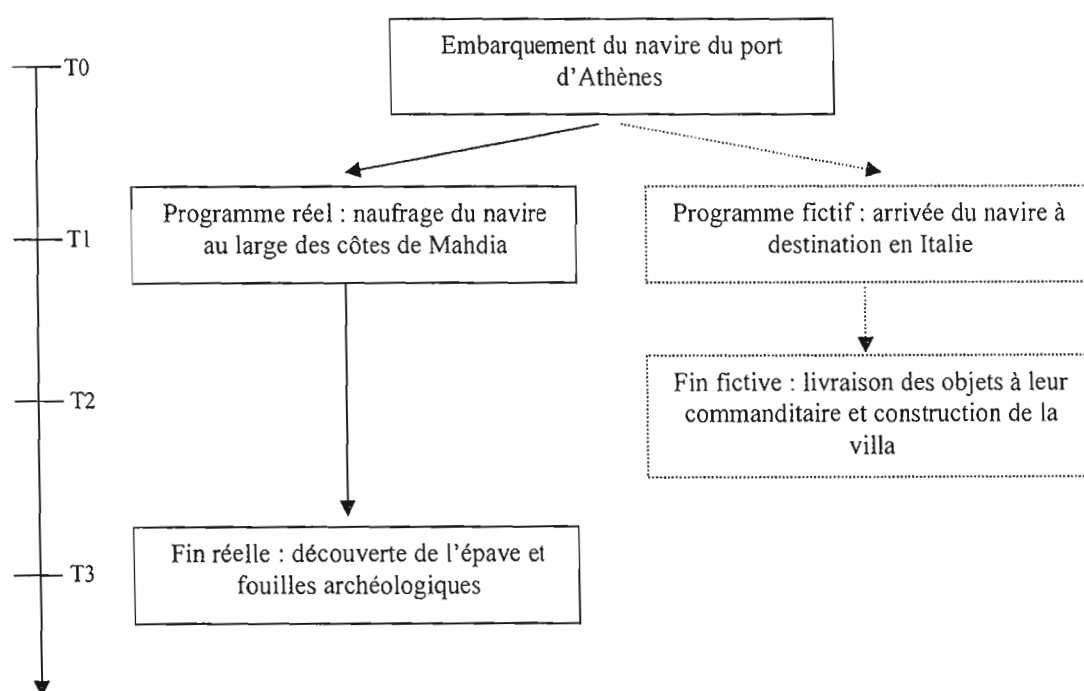


Fig. 24

Les deux versions de l'histoire débutent au temps T0 (entre 80 et 70 av. J.-C). Les deux programmes narratifs sont construits autour de deux situations opposées : /naufrage du navire/ vs /arrivée du navire à destination/. Pour construire le récit de l'exposition, il est

⁵ « Le temps représenté ou temps diégétique couvre la totalité du continuum temporel nécessaire au déroulement complet des actions et événements qui composent le récit. » (C. Saouter ; 2000 : 166)

indispensable de reconnaître ces deux situations narratives en tant que situations faisant partie de deux scénarios différents et de les mettre en relation, autrement, la mise en espace n'aurait aucun sens pour le visiteur. En considérant qu'il s'agit de deux situations de contradiction, nous construisons le parcours génératif de signification à partir du carré sémiotique greimassien⁶. Nous complétons les situations de contradiction (les contradictoires) par des situations de contrariété à savoir le /non-départ/ vs /le non-arrivée/ du navire :

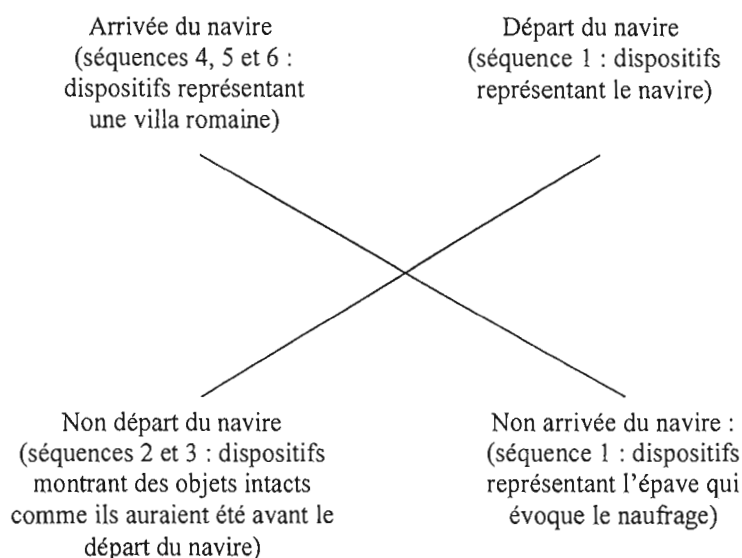


Fig. 25

Ici le faire n'a pas d'importance dans la construction de la trame narrative, car le visiteur est complètement pris en charge par la mise en exposition (parcours obligé). Ses choix de déplacement n'influencent pas la production de signification. La signalétique et les textes expliquant les objets ne manquent pas dans cette exposition, mais le problème c'est

⁶ Le carré sémiotique met en corrélation deux parcours, construits à partir de deux opérations : la négation et l'assertion (A.-J. Greimas et al. ; 1982 : 50). Pour construire ce carré, il faut reconnaître l'existence de deux types de relations d'opposition en jeu dans les langages : la contradiction et la contrariété.

qu'ils ne sont pas toujours placés aux bons endroits. Nous remarquons également que les informations se répètent dans les textes présentés dans l'exposition (étiquettes, panneaux...) : cette récurrence facilite la rétention du message.

À partir de l'analyse de la mise en espace, nous déduisons que c'est la composition des unités de l'exposition qui fait qu'il y a de l'espace, même lorsque c'est neutralisé autour. Dans les deux premières séquences, la lumière est complètement contrôlée et l'enveloppe est complètement neutralisée. Cette stratégie de mise en exposition rappelle la muséographie de Georges-Henri Rivière ; seules les unités qui traitent le discours, telles que les vitrines, sont éclairées, l'espace qui les entoure disparaît. Comme chez Rivière, ici c'est la lumière qui différencie les unités. Elle n'éclaire pas l'espace de déplacement du visiteur, mais là où il y a le discours, c'est-à-dire les vitrines, alors que traditionnellement ce sont les objets, les expôts, les textes... qui sont éclairés. En éclairant le discours, l'espace devient une unité d'exposé.

Outre sa capacité à définir les unités d'exposé, la lumière peut avoir une fonction symbolique. C'est l'exemple de la séquence du navire ; la lumière bleue marque les limites de chacune des unités de la séquence et symbolise en même temps la mer. Cependant, ceci n'est pas le cas de la séquence des lits : la lumière jaune, possède un rôle purement fonctionnel. Elle permet juste de marquer les limites des unités qu'elle éclaire et ne symbolise rien. Dans ce cas, seule la mise en espace des meubles permet d'attribuer des significations aux deux unités. Imaginons que les objets dans la salle des lits soient disposés sur des étagères ou des socles, leur perception serait complètement différente. Dans les deux premières séquences, ce sont les unités colorées qui gèrent l'espace, tandis que dans *La salle d'architecture*, éclairée par une lumière naturelle diffuse, c'est la mise en espace qui organise l'espace.

Ce qui est intéressant dans cette exposition, c'est la variété des stratégies de mise en exposition qui changent d'une salle à l'autre. La mise en espace change elle aussi en fonction de ces stratégies. Nous en dégageons quatre cas de figure : mise en espace dominante, mise en espace associative, mise en espace dominée ou minima et mise en espace neutre.

La *mise en espace dominante*, gère le fonctionnement de la mise en exposition. Le travail expographique n'utilise dans ce cas que très peu d'outils d'exposition. Elle peut être soit le résultat du travail architectural et dans ce cas la mise en exposition est dépendante de l'enveloppe architecturale, (exemple : la *Salle de l'architecture*) ; soit le résultat du travail expographique, et dans ce cas la mise en exposition est indépendante de l'enveloppe architecturale (exemple : la *Salle des lits*). Dans ces deux cas, le traitement de l'espace est mis au service de la signification et la mise en exposition est contextualisante. Lorsque la mise en espace est dominante, elle est l'élément intégrateur de la mise en exposition ; elle organise les unités spatiales qui sont des unités de signification, dont l'expographie généralement épurée, est gérée essentiellement d'une manière spatiale et pas du tout sur le contenu. Le fonctionnement connotatif y est prépondérant. Le mode de fonctionnement de la mise en espace dominante est fondé sur des concepts.

Une *mise en espace associative* combine outils d'exposition et mise en espace pour construire le dispositif expographique. Elle est soit le résultat de l'intégration de la mise en exposition à l'enveloppe architecturale (exemple : la *Salle du jardin*) ; soit une création de la mise en exposition (exemple : la *Salle du navire*). L'analyse montre que les dispositifs ayant une mise en exposition associative présentent la meilleure médiatisation, car celle-ci a une visée communicationnelle. La modalité de fonctionnement d'une telle mise en exposition est fondée sur une idée, un concept. Elle s'appuie sur un traitement de l'organisation spatiale de l'exposé pour en faire un ensemble de signification, lequel va appeler de la part du visiteur une activité d'exploration. Espace et exposé produisent ensemble des effets de sens complémentaires en répondant à un programme narratif. Le degré d'intégration entre la mise en espace et la mise en exposition est censé être très fort ici. La mise en exposition mobilise de nombreux dispositifs expographiques de mise en contexte qui sont là pour présenter des objets authentiques (des vraies choses) en les associant à des objets prétextes et des outils d'exposition, organisés selon un scénario ou un programme narratif.

Pour une *mise en espace dominée ou minima*, la mise en exposition est proche de la muséologie d'objet. Elle utilise des outils d'exposition, mais elle présente une

contextualisation minimale et une interprétation argumentale qui fonctionne sur la connotation ; c'est l'exemple de la *Salle des médaillons*.

La *mise en espace neutre* est focalisée sur l'objet. Elle s'inscrit dans une muséologie d'objet ; l'interprétation des dispositifs qu'elle présente exige un visiteur averti. Elle suggère une communication minimaliste (exemple : la *Salle des bronzes*).

Nous synthétisons ces différentes formes de mise en espace par le schéma suivant :

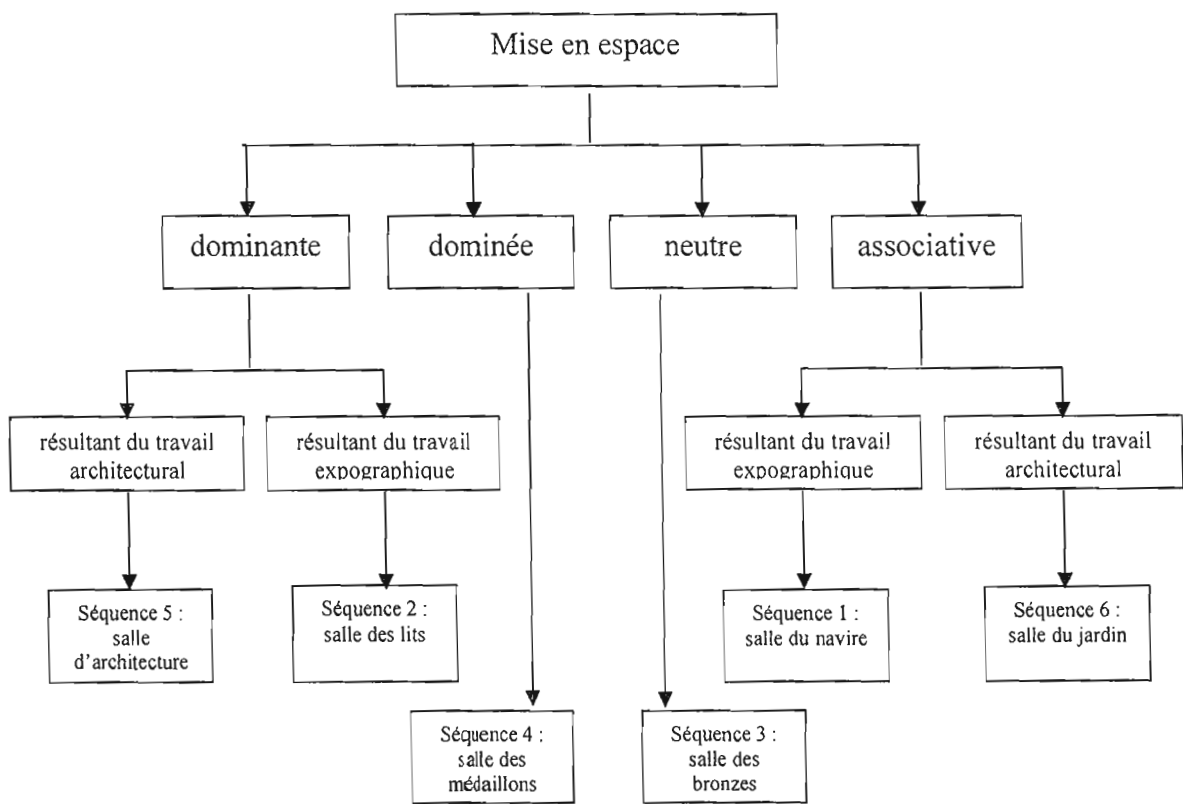


Fig. 26

CHAPITRE 5 Le musée archéologique de Nice-Cimiez : une mise en espace architecturale destinée à l'exposition

Le musée archéologique de Nice-Cimiez est érigé sur la colline de Cimiez, à la limite Ouest des vestiges de l'antique cité de Cemenelum (Cimiez) (cf. annexe 11), dont la construction s'est faite à différentes époques (du I^{er} au V^e siècle). Bien qu'il s'agisse d'un musée de site, il accueille des collections de toute la région des Alpes Maritimes ainsi que des dépôts d'État. Inauguré en 1960, le musée archéologique a été aménagé au départ dans un bâtiment voisin, le rez-de-chaussée de la villa des arènes, qui abrite le musée Matisse. À cette époque, les collections archéologiques et picturales cohabitaient ensemble. En 1977, la famille d'Henri Matisse fait don de sa collection au musée et exige que celui-ci soit entièrement consacré au peintre. Cet évènement est à l'origine de la décision de créer un nouveau musée pour accueillir les collections archéologiques. Le nouveau musée a ouvert ses portes en 1989. Il est conçu par l'architecte Vladimir Mitrofanoff. Sa superficie est d'environ 2600 m², dont 900 m² sont réservés pour l'exposition. Le bâtiment s'inscrit dans le prolongement des murs de soutènement antiques qui marquent les limites du site (*Guide du visiteur de Cimiez*). Il forme ainsi un écran protégeant les ruines. Quant à l'expographie, elle est l'œuvre de Danielle Mouchot, archéologue et conservateur du musée à l'époque.

Le corpus d'analyse est constitué des plans et des photos du musée (cf. C.D. : musée archéologique de Nice-Cimiez), auxquels nous ajoutons les documents de guidage de l'exposition⁷, à savoir, le dépliant (cf. annexe 12), le catalogue-guide *Le musée archéologique*

⁷ Le dépliant est donné gratuitement au visiteur lors de l'achat du billet d'entrée. Le catalogue-guide *Le musée archéologique de Nice-Cimiez* est en vente à l'accueil du musée (prix en 2003 : sept euros). En s'appuyant sur les plans de l'exposition, ce document propose une répartition des espaces suivant les thèmes ; chaque thème est ensuite développé par des textes, qui présentent ses sous-thèmes, en mêlant descriptions et aperçus historiques des objets phares, ainsi que des espaces incontournables. Le *Guide du visiteur de Cimiez* est un document non officiel ; il est réalisé par le musée, mais il n'est pas

de Nice-Cimiez (cf. annexe 13 et 14), le document *Guide du visiteur de Cimiez* (cf. annexes 13 et 14) et le site Web du musée (cf. annexes 15 et 16). Nous ajoutons à ce corpus la description des objets et dispositifs expographiques de l'exposition (cf. annexe 22).

I. Analyse de l'environnement

Implanté au sud de l'amphithéâtre antique et à l'ouest des vestiges paléochrétiens, le musée archéologique longe l'avenue des Arènes et se retourne au nord de la villa du musée Matisse. Il est limité au sud par la rue Montecroce (cf. annexe 17 et C.D.). Cet emplacement a été choisi parce qu'il est vierge de tout vestige (A. Elisabeth et O. Frédérique ; 2002 : 20). À quelques dizaines de mètres de ces musées, s'érigent le monastère de Cimiez et son musée franciscain. L'ensemble est implanté dans à un parc d'oliviers, entouré par une enceinte que nous considérons comme une frontière physique, qui détermine l'environnement immédiat du musée archéologique.

L'analyse que nous entamons ici s'intéresse aux relations que le musée archéologique entretient avec les divers espaces environnants, à savoir les relations extra-topiques. Vu qu'il s'agit d'un musée de site, implanté dans un endroit comprenant des vestiges divers et des édifices muséaux, et dont le bâtiment est conçu en fonction d'une collection bien déterminée, il est important de voir comment l'environnement est pris en compte dans l'architecture du musée et même dans l'exposition. À ce titre, nous distinguons les relations suivantes :

divulgué au public ; il présente une proposition de visite basée sur une segmentation thématique de l'exposition, effectuée à partir des plans. Le site Web du musée suggère un parcours de visite qui part des plans de l'exposition. En cliquant sur le titre du thème, nous passons aux textes interprétatifs, rédigés en fonction des sous-thèmes et objets phares qui représentent le thème en question dans l'exposition.

1. Le musée archéologique vs la rue

Le musée possède deux accès, le premier est situé du côté de la rue Montecroce et le second donne sur l'avenue des Arènes (cf. annexe 17 et C.D.). Nous qualifions ces entrées de seuils, car elles assurent la transition de la rue au musée. Autrement dit, elles permettent la liaison entre le bâtiment du musée et son environnement immédiat. À l'origine, le portail ouvrant sur la rue Montecroce était l'entrée du public, abandonnée au profit de l'entrée qui donne sur l'avenue des Arènes et qui était un accès de service. En effet, la rue Montecroce est étroite et très peu fréquentée. C'est un sens interdit à partir de la grande avenue des Arènes qui longe l'autre façade du musée. En l'absence de signalétique claire, l'entrée par cette rue est difficile à trouver ; elle est de surcroît, complètement isolée du parc et des autres musées. En corrélation, les fréquentations du musée archéologique étaient faibles comparées à celles du musée Matisse ; d'où la décision de transformer l'entrée de service, située en face de l'amphithéâtre antique et à côté de l'entrée du parc, en entrée publique. Le musée archéologique a désormais la possibilité de « captiver » les visiteurs du musée Matisse, du parc et de l'amphithéâtre. Néanmoins, en dépit de son emplacement stratégique, la nouvelle entrée est difficilement perceptible à partir de l'avenue des Arènes. De plus, nous constatons que le musée archéologique est complètement coupé de la rue, faisant partie de l'ordinaire et se présente comme un écrin renfermant des objets exceptionnels.

2. Le musée archéologique vs le musée Matisse

Depuis l'emménagement de la collection archéologique dans le nouveau musée, les relations avec le musée Matisse ont été interrompues. Les aménagements extérieurs confirment cette coupure. Naguère, quand les deux musées cohabitaient, le site archéologique était accessible à partir d'une rampe, reliée à une grande terrasse surplombant les vestiges, situés au sud de la villa. Avec l'inauguration du nouveau musée, cet accès a été fermé au public mettant fin à toute liaison directe entre le musée Matisse et le site archéologique. La rupture ne s'est pas arrêtée là, elle s'est poursuivie avec la construction de l'extension du

musée Matisse. La nouvelle aile, bien qu'elle soit juxtaposée au musée archéologique, lui tourne le dos et constitue une barrière qui les isole définitivement l'un de l'autre.

3. Le musée archéologique vs le parc

L'entrée actuelle du musée se fait du côté du parc, mais étant donné qu'il s'agit de l'ancienne entrée de service, discrète et en retrait, elle n'est pas très perceptible à partir du parc d'oliviers.

4. Le musée archéologique vs les arènes

Les arènes ne sont pas intégrées à la promenade archéologique proposée par le musée et elles sont à peine citées dans l'exposition. Pourtant elles sont imposantes dans le paysage du parc. Il faut dire que même l'architecture du musée tourne le dos à ce monument et l'ignore : aucune référence ou citation architecturale ne renvoie aux arènes. De plus, l'exposition ne possède aucune ouverture de ce côté.

5. Le musée archéologique vs l'ensemble monastère et musée franciscains

Le musée archéologique n'entretient pas de relation avec le monastère franciscain et son musée. Ils sont totalement coupés l'un de l'autre.

II. Analyse de l'enveloppe

Nous distinguons deux types d'enveloppes qui composent l'ensemble du musée archéologique : celle des vestiges du site archéologique et celle du bâtiment du musée. En effet, bien que les vestiges soient complètement délabrés, nous les considérons comme un ensemble d'enveloppes virtuelles, indépendantes de celle du bâtiment du musée. Il s'agit en fait des enveloppes des monuments qui étaient érigés jadis sur le site de Cemenelum et dont les reconstitutions et les restitutions sont présentées dans l'exposition. Les plus importants sont les thermes (du Nord, de l'Est et de l'Ouest), la cathédrale et son baptistère, le quartier d'habitation et la schola (cf. annexe 11).

En ce qui concerne l'enveloppe architecturale du musée, elle présente des volumes variés, notamment du côté des vestiges. La façade sud-est comporte des ouvertures discrètes permettant, à intervalles réguliers, de prendre des vues du champ de fouilles de l'intérieur de l'exposition avant d'en avoir une vue d'ensemble depuis la rotonde largement vitrée, située en excroissance, à l'extrémité du bâtiment (cf. annexe 18). Le musée est constitué de deux ailes en forme de L, séparées par le hall d'accueil. La première contient deux niveaux : un rez-de-chaussée et un sous-sol. Elle est réservée en grande partie aux espaces publics, à savoir l'accueil et l'exposition permanente au rez-de-chaussée, et au sous-sol la suite de l'exposition permanente, la salle d'exposition temporaire et la salle de conférence. La deuxième aile est composée de trois niveaux ; elle regroupe la majorité des espaces privés du musée, tels que l'administration au rez-de-chaussée, les réserves et les ateliers au sous-sol, et les logements de fonction à l'étage. Le bâtiment possède des aménagements adaptés à l'accueil des personnes handicapées (rampes, ascenseur, etc.). Nous considérons que chaque aile constitue une enveloppe : d'un côté l'enveloppe administrative et fonctionnelle et de l'autre l'enveloppe d'exposition.

Le musée archéologique de Nice-Cimiez possède une seule façade du côté de la rue. Elle donne sur l'avenue des Arènes et elle est supposée être sa façade principale. Toutefois,

elle est sobre, quasi aveugle et par-dessus tout invisible à partir de cette avenue. Cette façade est camouflée par une végétation abondante et une clôture haute et massive. En sus, du côté de l'avenue des Arènes, seul le rez-de-chaussée du bâtiment du musée est visible (le sous-sol est complètement enfoui en dessous) et le niveau du sol est inférieur à celui de la chaussée. Cette façade apparaît par conséquent écrasée et dispensée de la fonction de monumentalité. Elle annonce une expérience visuelle selon un processus de désémantisation, c'est-à-dire qu'elle ne permet pas d'identifier le bâtiment du musée à partir de la rue puisqu'elle n'offre aucun indice sur sa vocation et son contenu (S. Zunzunegui ; 1996). Compte tenu de l'état de l'entrée principale, discret et sans signalétique, une façade plus remarquable et plus ouverte aurait pu contribuer à rendre le musée plus visible à partir de la rue et inciter à sa visite. Concernant les deux façades donnant sur le site archéologique, elles présentent plus d'ouverture permettant d'avoir des vues sur le site archéologique de l'intérieur du musée. L'architecture introvertie qu'engendre l'opposition entre les façades principales du musée (/ouverture/ vs /fermeture/) en l'absence d'une entrée perceptible et imposante, ne reflète pas la nature de ce bâtiment : une institution ouverte au public.

Notons que le site archéologique est l'espace référentiel de plusieurs objets de l'exposition, mais il est également la source d'inspiration de l'architecture du musée. Signalons au passage que cette dernière est souvent décrite comme une retranscription moderne du vocabulaire architectonique antique (colonnes, entablement, etc.) (*Guide du visiteur de Cimiez*). Nous y trouvons des références à des codes de l'esthétique gallo-romaine en général, et aux vestiges du site de Cemenelum en particulier. Voici les principales références archéologiques observables au musée :

1. Référence basilicale

Le parti architectural a comme but de faire du musée « un temple de culture » (*Guide du visiteur de Cimiez*). C'est pourquoi il a mis à l'œuvre un répertoire basilical pour définir son parti architectural. L'architecte utilise des citations tirées du vocabulaire architectural basilical, en référence à la basilique-cathédrale et son baptistère, présents sur le site

archéologique de Cimiez (cf. annexe 19). Les signes les plus remarquables de ce parti sont déployés au niveau de la composition du plan. La salle principale d'exposition est composée d'une nef centrale, limitée de part et d'autre par des bas-côtés de hauteur sous-plafond moins élevée (voir les plans de l'exposition). La nef est scandée par des grands piliers qui organisent géométriquement l'espace expositionnel. Elle aboutit à un espace de forme absidiale, désigné par « la rotonde ». Celle-ci marque la fin du parcours traversant la salle d'exposition, assimilable à un parcours spirituel d'ascension. La rotonde est le lieu d'un événement important : la découverte du site de Cemenelum. Contrairement à sa disposition classique, l'espace absidial ne se trouve pas à l'extrémité de l'axe de la nef centrale, mais décalé vers le site.

Nous trouvons également d'autres signes de référence basilicale dans l'espace de l'exposition, tels que les trois volumes scindant la façade sud-est et qui représentent, selon l'architecte, des chapelles (*Guide du visiteur de Cimiez*). Chaque « chapelle » correspond à une unité expographique. Ainsi, la forme de la façade reflète son contenu, pour reprendre la célèbre formule de l'architecte américain Louis Henri Sullivan : « *Form follows function* » (la forme découle de la fonction). Néanmoins, l'état délabré du site archéologique ne permet pas de reconnaître facilement les références à l'ensemble épiscopal paléochrétien.

2. Référence aux thermes

La citation des thermes dans l'architecture du musée se manifeste par les volumes à plan cintré, nombreux au niveau de la façade ouvrant sur les vestiges et dont le plus spectaculaire est la rotonde. Cette forme est spécifique aux thermes, elle est à la fois indiciaire et symbolique. Nous rencontrons d'autres citations dans le musée, qui renvoient aux vestiges des thermes, comme par exemple le sol des salles d'exposition en brique rouge (cf. photos sur C.D.) ; il est inspiré du pavage en « *opus spicatum* » (queue de poisson) présent en divers endroits des thermes de Cemenelum.

3. *Référence aux maisons romaines*

Cette référence s'observe notamment au niveau de la trémie entourée de colonnes, que nous rencontrons dans la grande salle d'exposition et qui, selon le *Guide du visiteur de Cimiez*, représente un atrium de villa antique (*Guide du visiteur de Cimiez* : 14). Néanmoins, la construction d'effets de sens de la trémie n'est pas évidente ; d'abord, parce que l'ouverture n'est pas au niveau de la toiture mais au sol. Ce renversement de code risque de créer un brouillage total de sa lisibilité. De plus, le vide est entouré d'un garde-corps sur les quatre côtés et il est enclavé de mobiliers expographiques (bancs, vitrines, etc.) qui empêchent de l'interpréter comme un atrium. Il donne sur le diorama placé au sous-sol et reconstituant une nécropole antique. Il assure donc une relation visuelle entre les deux niveaux de l'exposition.

D'autres mises en espace empêchent de percevoir la trémie comme un atrium. Dans la tradition romaine, cet espace est toujours entouré d'un péristyle. Toutefois, dans l'exposition, les colonnes se trouvant autour de la trémie sont alignées avec celles qui reconstituent la nef centrale et se confondent avec elles. Somme toute, la mise en espace opérée par la trémie apparaît comme un geste architectural gratuit, qui ne produit pas les significations correspondantes à son espace référentiel, l'atrium romain.

4. *Référence aux cardo et decumanus*

L'analyse du plan de l'exposition a révélé son organisation selon une trame équivalente à un tracé régulateur. Nous pensons que c'est une référence à la mise en espace de l'architecture et de l'urbanisme romains, où chaque cité est construite sur un plan s'ordonnant autour de deux grands axes perpendiculaires, le *cardo* (voie nord-sud) et le *decumanus* (voie ouest-est). « Ce principe est commun à la plupart des cités antiques romaines où le croisement des rues perpendiculaires déterminait des îlots de construction. » (E. Alexandre, F. Olivier ; 2002). Le *cardo* et le *decumanus* ont été retrouvés sur le site de Cemenelum et restitués. Ils sont des légisignes symboliques au sens de Peirce. Ils sont représentés au niveau du pavement

des espaces d'exposition, décoré par une trame que nous retrouvons aussi au plafond (les retombées de poutre suivent cette même trame).

5. Référence aux couleurs des murs romains

Vu que les murs du site archéologiques sont pratiquement anéantis, cette référence reste peu perceptible pour un visiteur ordinaire. En effet, le bâtiment du musée est dominé par deux couleurs. La première est le blanc rosé que nous voyons notamment sur les façades extérieures ; il est obtenu par un béton rosé brut de décoffrage, dont la texture rappelle l'aspect des pierres du site. C'est une référence aux murs antiques en général. La deuxième couleur est le rouge pompéien, couleur symbolique de l'architecture romaine. Elle est inspirée des petits fragments d'enduit de murs des constructions de Cemenelum, retrouvés sur le site. C'est aussi la couleur de la villa Matisse. Le rouge pompéien, en tant que représentamen, renvoie donc à deux objets dynamiques différents. En référence à la villa Matisse, il est un sinistre iconique. En tant que référence aux intérieurs romains, c'est un légisigne symbolique.

6. Référence au forum

L'allée centrale de la salle d'exposition est ponctuée de colonnes qui, d'après le *Guide du visiteur de Cimiez*, évoquent l'image du forum (*Guide du visiteur de Cimiez* : 14). Dans l'architecture romaine antique, le forum est une esplanade ornée de colonnes où se trouvaient les principaux édifices publics, entre autres religieux et juridiques. Cependant, les vestiges du site archéologique de Cimiez ne contiennent pas de traces de forum. C'est une référence à l'architecture romaine en général, qui est d'ordre symbolique. Les colonnes représentant le forum dans l'exposition sont de couleur blanche rosée ; elles sont en béton décoffré, laissé à l'état brut sans aucun enduit, afin d'avoir une apparence de pierre taillée, comme les colonnes antiques. Leur hauteur et leur diamètre imitent les proportions romaines.

À la suite de l'analyse des références au site archéologiques, nous concluons que l'architecture du musée présente plusieurs types d'échelle au sens de Ph. Boudon (Ph. Boudon ; 1992), telles que l'échelle de voisinage (utilisation des matières, des couleurs, des formes, etc. observées sur les bâtiments voisins en l'occurrence, les vestiges des monuments du site archéologique), l'échelle symbolique formelle (adoption de formes architecturales symboliques, comme par exemple la forme absidiale) et l'échelle du modèle (reprise des modèles architecturaux de monuments antiques tout en leur apportant des modifications, tels que le plan basilical, le forum...).

Nous constatons, par ailleurs, que les références architecturales que nous venons de recenser fonctionnent sur un mode connotatif. L'architecte a introduit dans le musée des citations et des symbolisations extraites de l'architecture romaine en général et du site en particulier, selon des processus métonymiques. La construction d'effets de sens se fait en associant les composantes syntaxiques aux composantes sémantiques de la structure discursive. Contrairement à la logique de citation, qui permet toujours une identification rapide des référents, la symbolisation utilise simplement des signes, qu'un récepteur ordinaire a du mal à identifier, s'il n'est pas doté d'un certain savoir spécialisé. « La symbolisation recouvre un ensemble assez varié de processus dont la caractéristique commune est qu'ils rendent signifiants des composants de l'exposition : depuis la forme qui devient un logo jusqu'à la couleur qui fait sens, en passant par les diverses combinaisons de textes, de typographies, de formes, de couleurs, d'objets, etc. Toutes les significations ainsi produites pourront être reconnues ou interprétées par le visiteur. » (J. Davallon : 1999 ; 96). Au musée archéologique de Nice-Cimiez, les symbolisations sont gérées d'un côté par des relations syntagmatiques, basées sur une syntaxe et un code se rapportant à l'architecture romaine en général. D'un autre côté, elles possèdent des relations paradigmatiques avec leur espace d'origine, à savoir le site archéologique, l'objet entretient ces relations avec des unités absentes et qui pourraient occuper sa place.

Toutes les références architecturales observées au musée, présentent le même *ground*, qui est le point de vue de l'architecte. Au départ, Vladimir Mitrofanoff s'est fait une image de ce que devrait être le musée : « un temple de culture ». C'est son parti architectural,

équivalent à l'objet immédiat et qui correspond à l'espace représenté par la mise en espace. Cette opération est située dans l'espace conceptuel. L'architecte met cette image en espace à partir d'objets dynamiques, tirés d'un espace de référence qui correspond aux vestiges de Cemenelum. Le bâtiment du musée est l'espace de représentation. Il signifie par la mise en relation des composants spatiaux, réels et vécus, avec le site archéologique en tant qu'espace référentiel. L'architecture des monuments de Cemenelum et l'architecture romaine en général, fournissent au musée des référents (formes, couleurs, typologie, etc.) dont le fonctionnement est du type symbolique. L'interprétation de ces référents est argumental ; l'interprétation se fait par déduction. Le *ground* est par conséquent complètement connotatif.

Les éléments architecturaux relevés sur le site ont été dissociés de leur cadre d'origine, puis redistribués dans l'espace du musée selon des critères esthétiques définis par l'architecte. Ainsi, la mise en espace des éléments « sélectionnés » ne se conforme pas aux principes de l'architecture antique du site à laquelle ils se réfèrent. Par conséquent, ces éléments ne peuvent pas renvoyer à leur espace d'origine, puisqu'ils ont été décontextualisés et retranscrits dans l'espace du musée selon d'autres syntagmes, qui brouillent leur lecture. C'est pourquoi en dépit de la diversité des référents relatifs aux vestiges dans l'espace muséal et expositionnel, leur interprétation est une opération complexe. Ajouté à cela les aménagements et mobiliers expographiques, non adaptés à la qualité de l'espace, provoquent un encombrement visuel qui empêche de déceler ces références. Subséquemment, nous pouvons dire que ce n'est pas le vocabulaire qui fait défaut dans ce musée mais c'est la grammaire. La combinaison entre les signes constitutifs retirés de l'architecture romaine et du site a donné des amalgames architecturaux aux significations indéfinissables.

III. Analyse de l'exposition

L'exposition est complètement décroisée. C'est un choix expographique qui favorise la transparence et le parcours libre. La transparence, en tant que parti expographique,

s'oppose au parti architectural proposant une enveloppe introvertie pour le musée, qui présente peu d'ouverture sur l'extérieur. Le décroisement est censé permettre au visiteur de construire son propre parcours selon sa curiosité. Il a l'avantage de rendre possible l'établissement de liens visuels entre les différentes parties de l'exposition grâce à la transparence spatiale. Dans le temps même où le visiteur contemple des objets d'une période donnée, il a la possibilité d'avoir sous les yeux les époques antérieures, dépassées ou les époques postérieures, annoncées par le présent. Mais, dans le cas de cette exposition, l'inconvénient majeur du décroisement est de déconcentrer le visiteur à cause de la présence de plusieurs objets à la fois dans son champ visuel et de l'absence de signalétique dans l'espace de l'exposition. Corrélativement, la construction de la trame narrative à travers les séquences est, dans de telles conditions, une épreuve, notamment dans le cadre d'une visite individuelle. Le visiteur risque d'errer à la recherche de repères pour s'orienter dans l'espace. L'absence de limites précises entre les séquences et les unités, de moyen d'orientation et de titre pour les thèmes rend, le découpage de l'espace expositionnel difficile. Pour remédier à cette carence, le musée propose quelques documents de guidage, qui sont supposés aider le visiteur dans sa visite.

1. Définition de la mise en exposition à partir des documents de guidage

Pour mieux comprendre les logiques de mise en espace et de mise en exposition, des dispositifs expographiques et objets exposés, et parvenir à découper l'exposition en unités, nous avons consulté les documents de guidage. Ces derniers présentent une segmentation de l'exposition par thème. Les titres des séquences présentés par chacun d'entre eux sont pratiquement les mêmes, nous distinguons :

- Premier niveau : le rez-de-chaussée
 - Séquence 1 : *Les grandes civilisations méditerranéennes*
 - Séquence 2 : *Les échanges commerciaux*
 - Séquence 3 : *Des ligures aux romains*
 - Séquence 4 : *Cadre de vie dans la ville romaine*

- Niveau bas : le sous-sol






- Séquence 5 : *Les rites et usages funéraires*
- Séquence 6 : *L'époque paléochrétienne*

Selon les documents de guidage, les séquences et les objets sont organisés selon un ordre chronologique (du IX^{ème} siècle avant J.-C. au V^{ème} siècle après J.-C.). La première séquence, *Les grandes civilisations méditerranéennes*, est située à droite de l'entrée. Elle présente des collections de provenances extérieures à Cimiez. Sur la gauche de l'entrée, sont exposés des objets retrouvés à Cimiez, à Nice et dans le département des Alpes Maritimes. Ils sont rassemblés dans la séquence *Des ligures aux romains*. La liaison entre les deux s'établit au niveau de la nef centrale par le biais d'une troisième séquence : *Les échanges commerciaux*. À partir de l'atrium, la présentation concerne exclusivement la cité céménélienne. Tous les espaces sont réservés à la séquence *Cadre de vie dans la cité romaine*. Les deux dernières séquences (*Les rites et usages funéraires* et *L'époque paléochrétienne*), sont installées au sous-sol ; elles n'ont aucune ouverture sur le site et elles sont complètement coupées de l'extérieur.

En examinant les descriptions des thèmes, données par les documents de guidage, nous avons constaté que chacune d'entre elles propose des limites spatiales et des segmentations différentes pour les séquences et leur attribue un contenu différent. Ainsi les titres des sous-thèmes (ou unité) et la description de leur mise en espace changent d'un document à l'autre. Nous avons également remarqué, que l'ordre de visite des séquences proposé par les documents de guidage n'est pas chronologique. Le tableau suivant montre les discordances observées entre ces documents. Pour le construire, nous avons adopté les couleurs et numéros proposés sur les plans de l'exposition disponibles sur le site internet du musée (cf. annexes 15 et 16) pour désigner les séquences et les espaces de l'exposition. Chaque thème est présenté par une couleur. Dans ce tableau, nous présentons le contenu et les titres des sous-thèmes attribués à chaque séquence, tels qu'ils étaient définis par chaque document de guidage et en fonction de leur disposition dans l'espace de l'exposition (cf. annexes 12, 13, 14, 15 et 16). Le tableau est subdivisé en deux parties, la première est

réservée aux séquences se trouvant au premier niveau de l'exposition (le rez-de-chaussée), la seconde à celles qui sont installées au sous-sol.

- Thèmes du rez-de-chaussée :

-  Les grandes civilisations méditerranéennes
-  Les échanges commerciaux
-  Des ligures aux romains
-  Cadre de vie à Cemenelum
-  Espace non désigné

espace	Le musée archéologique de Nice- Cimiez	Guide du visiteur de Cimiez	Site internet	Dépliant
I	Ce document ne propose pas une segmentation pour cette séquence	<i>Grèce, Etrurie, Grande Grèce et le monde romain</i>	<i>Grèce, Grande Grèce, Etrurie</i>	<i>Civilisations méditerranéennes</i>
II		<i>La période hellénistique</i>	<i>Période hellénistique</i>	
III		<i>L'extension de l'empire romain</i>	<i>Le monde romain</i>	
IV	<i>Les routes maritimes et L'épave de la Fourmigue</i>	Est mentionnée dans cet espace la présence d'objets et fragments trouvés dans le sol de Nikaïa (Nice) et de Cimiez et le parcours sur les origines du peuplement connu aux époques protohistoriques	<i>Les échanges commerciaux</i>	<i>Romanisation</i>
V	<i>Les âges des métaux</i>	Est mentionnée dans cet espace la présence d'objets de l'âge du bronze et d'éléments matériels de la vie dans les habitats perchés (<i>oppidaz</i> ou <i>castellaras</i>)	<i>Objets de l'âge du bronze</i>	

V bis	Maquette Nikaïa et Cemenelum : les ancêtres de Nice			Protohistoire
VI	Les routes terrestres et La via Julia Augusta	La via Julia Augusta	Eléments matériels de la vie dans les habitats perchés que l'on dénomme « oppida » ou « castellaras »	
VII	Les objets de la vie quotidienne	Vie domestique	Vie domestique	
VIII	Vie municipale Dans cet espace est exposée la statue d'Antonia.	La statue monumentale d'Antonia Augusta	Antonia	Cemenelum, capitale des Alpes-Maritimes
IX	Les commerçants	Vie et organisation municipale	Vie et organisation municipale	
X	Le Belvédère : maquettes et plans	Le cadre monumental de la cité	Le cadre architectural de la cité	Restitution point de vue sur le site
XI	Vie municipale et La religion	Empereur et divinités	La présence de l'empire romain, les divinités et les cultes	

- Thèmes du sous-sol :

- Les rites et usages funéraires
- L'époque paléochrétienne

	Le musée archéologique de Nice- Cimiez	Guide du visiteur de Cimiez	Site internet	Le dépliant
XII	Les rites funéraires	Rites et usages funéraires	Rites et usages funéraires	Funéraires
XIII	La période paléochrétienne	Epoque paléochrétienne	Epoque paléochrétienne	Paléochrétien

La comparaison des quatre documents de guidage à partir de ce tableau montre que :

- À l'exception de la première et des deux dernières séquences, les désignations des espaces occupés par chaque thème, présentent des déphasages et des différences considérables.
- Certains espaces ne sont pas cités sur les documents de guidage (ces espaces sont laissés en blanc sur le tableau). Pourtant, en vérifiant dans l'exposition, nous avons découvert qu'ils contiennent bel et bien des objets. En revanche, d'autres espaces sont présentés d'une manière très détaillée.
- C'est le dépliant qui présente le plus de décalages, notamment au niveau des désignations des espaces, des séquences et des unités. Ces décalages sont constatés non seulement par rapport aux autres documents mais aussi par rapport à la mise en espace réelle de l'exposition. Pourtant, le dépliant est le document le plus accessible au public.
- Si nous nous fions aux documents de guidage, un même espace peut être occupé par plusieurs unités (ou sous-thèmes) en même temps ; c'est le cas de l'espace IV (chaque document lui attribue un contenu différent).

En vérifiant dans l'espace de l'exposition, nous avons relevé un décalage entre la segmentation présentée par les documents de guidage et la mise en espace réelle des dispositifs expographiques. C'est pourquoi, nous avons décidé de laisser de côté les découpages proposés par ces documents et d'analyser l'exposition à partir de sa mise en espace et de sa mise en exposition réelles. L'idée consiste à analyser les unités d'exposition uniquement à partir de la manière dont les objets sont regroupés spatialement. Pour définir ces unités, nous avons relevé sur place tous ses dispositifs expographiques et objets⁸ (cf. annexes

⁸ Nous classons les objets de l'exposition en trois catégories :

- Les objets archéologiques provenant de fouilles : ce sont des « vrais choses ». Ils se présentent sous deux formes : des objets exposés à l'état de leurs trouvailles sans aucune intervention de restauration et des objets restaurés et restitués.

20 et 21) et nous les avons décrits par le texte (cf. annexe 22) ; nous nous sommes servies des lignes de la trame pour effectuer ce travail et se repérer dans l'espace ouvert de l'exposition. Ensuite, nous avons regroupé ensemble les dispositifs et objets qui portent sur le même sujet ou qui présentent des points communs (contenus, formes, genre, provenance géographique, époque, etc.) et nous avons constitué ainsi des unités (Fig. 27 et 28). Nous avons défini au total douze unités d'exposition que nous décrivons par la photo (cf. C.D. : *Musée archéologique de Nice-Cimiez*). Notons que celles-ci sont numérotées en fonction de l'enchaînement des séquences proposé par les documents de guidage.

À partir de ces relevés, nous remarquons que certains dispositifs ne peuvent être rapportés à aucune unité. En effet, ni l'étiquette, ni la mise en exposition ne permettent de les attacher aux unités voisines. Nous constatons aussi que les répartitions des unités dans l'espace sont très disproportionnées ; certaines occupent des surfaces excessives et accueillent un nombre infime d'objets ; d'autres, sont surchargées et occupent des surfaces dérisoires. Certains espaces ne sont pas du tout investis par l'expographie comme c'est le cas des alentours de la trémie au rez-de-chaussée. Nous remarquons également que le parcours induit par cette disposition des dispositifs n'est pas clair, d'autant plus que leur mise en espace ne traduit pas une véritable évolution chronologique. La mise en espace des dispositifs expographiques ignore complètement le découpage découlant de la mise en espace architecturale.

-
- Les objets pédagogiques : ils servent à expliquer d'autres objets (en particulier archéologiques) ou des idées. Ce sont des objets de médiatisation comme par exemple les maquettes, les notices explicatives, les bornes interactives, etc.
 - Les objets outils d'exposition : cette catégorie d'objets concerne le mobilier de présentation c'est-à-dire les vitrines, les socles, etc.

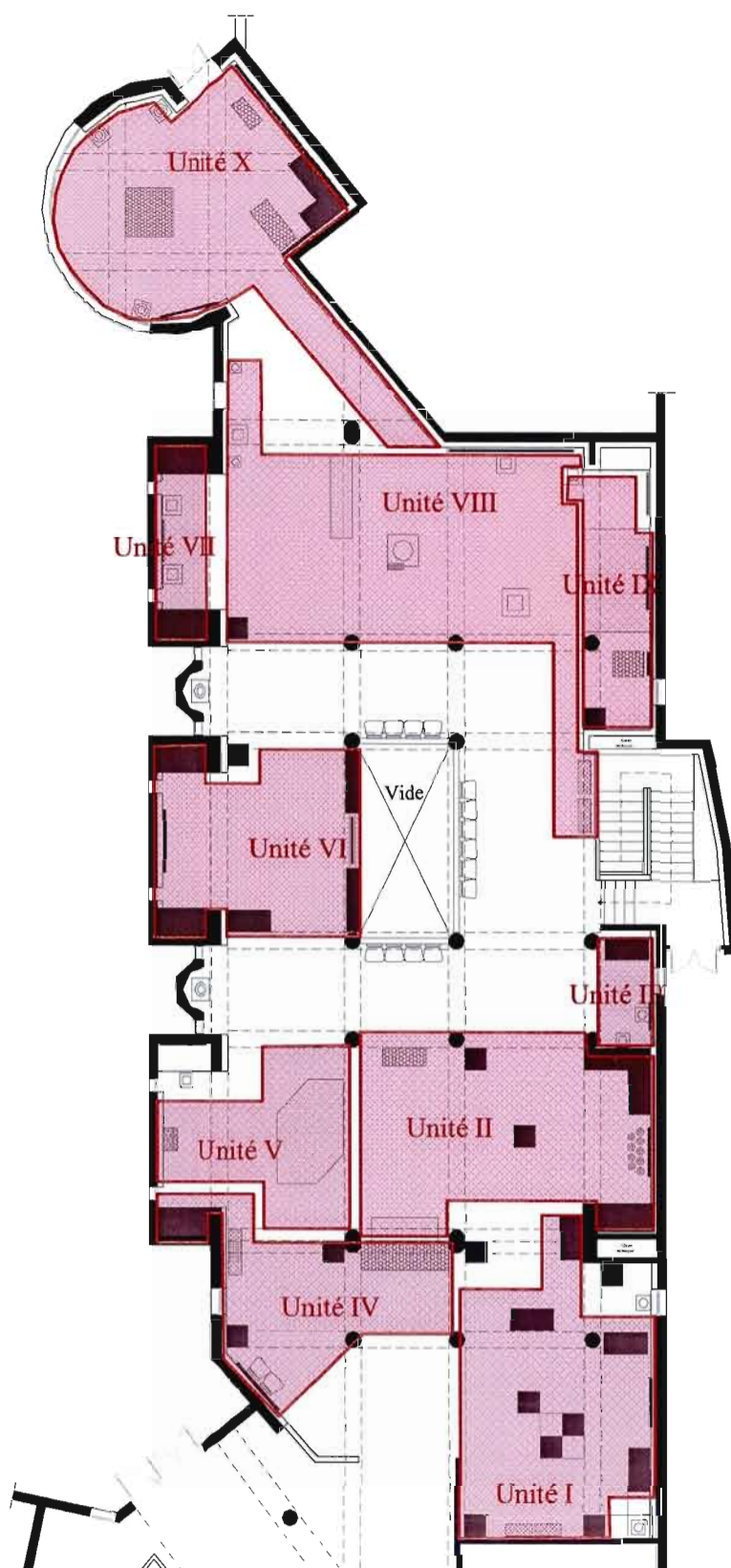


Fig. 27

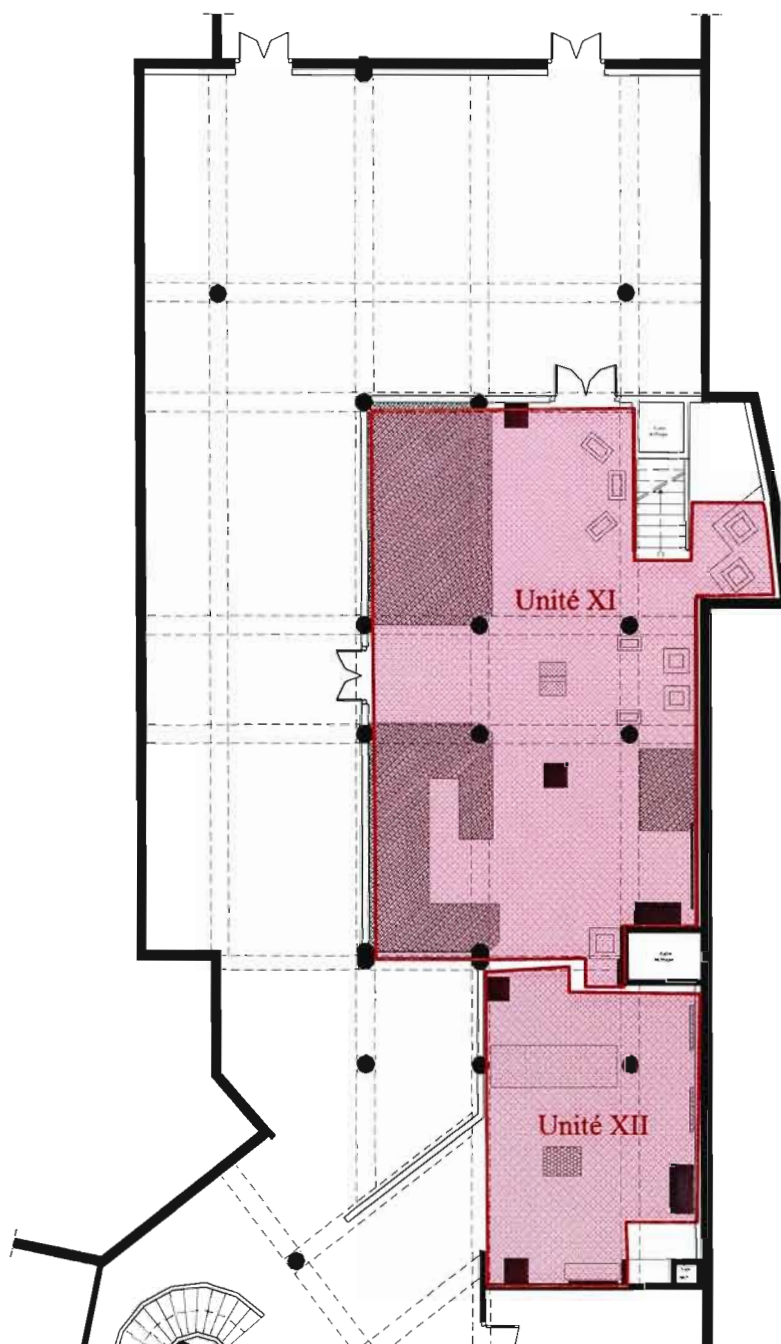


Fig. 28

Nous présentons et analysons le contenu de chacune des douze unités expographiques que nous venons de définir, à partir de sa mise en espace et de sa mise en exposition. Nous comparons les résultats de ces analyses aux descriptions et contenus attribués par les

La première unité est composée de quinze sous-unités dont onze vitrines¹. La plupart des objets et dispositifs exposés dans cet espace sont en céramique, principalement utilitaire (vaisselle, vases, amphores...), ou en rapport avec la production de la céramique. La céramique est donc le critère de définition des limites et contenus de cette unité. Les objets présentés ici datent du VI-II^e siècle avant J.-C. D'après les étiquettes, ils ont été retrouvés dans la région de la Grande Grèce. Nous en déduisons qu'ils appartiennent à la séquence que les documents de guidage désignent par *Les grandes civilisations méditerranéennes*.

Nous constatons que les objets en céramique sont organisés dans les vitrines en série, en fonction de leur style de décoration et technique de fabrication, généralement associés à une région ou une période donnée. Les pièces du même style sont présentées ensemble dans une ou plusieurs vitrine(s). À l'intérieur des vitrines, ils sont souvent regroupés selon des critères morphologiques et taxinomiques : les assiettes ensemble, les vases sur la même étagère, etc. La première vitrine (sU1) présente des petits vases à parfum décorés avec des motifs géométriques. La vitrine (sU3) contient principalement des vases de différentes formes et tailles, décorés avec des figures noires et rouges. Dans la vitrine (sU5), nous pouvons voir des objets (assiettes, cratère, amphore, vases à parfum...), décorés avec une technique caractéristique des ateliers de l'Apulie. La sous-unité 10 (sU10) est une vitrine dans laquelle sont présentés une vingtaine d'objets en céramique (cruches, coupes, couvercles, etc.). La vitrine (sU11) expose des objets en céramique noire (coupes, vases et pichets). La dernière

¹ Nous considérons qu'une vitrine contenant plusieurs objets est une sous-unité. Il existe principalement deux sortes de vitrines dans cette exposition : les vitrines murales ou encastrées et les vitrines amovibles. Les premières n'offrent qu'un seul point de vue, frontal ; nous les trouvons surtout au niveau des bas-côtés de la salle d'exposition du rez-de-chaussée. Elles sont éclairées par le plafond. Les secondes sont plus nombreuses et sont à plan cubique (d'environ 60cm de côté) ou rectangulaire (d'environ 120cm/60cm). Le soubassement et le plafond sont en latte de bois clair. Ces vitrines ne possèdent pas de montant. Toutes leurs parois sont vitrées et leurs étagères et socles sont en plexiglas. Lorsqu'elles ne sont pas installées contre le mur, ces vitrines permettent de faire le tour des objets qu'elles montrent, grâce à leurs parois transparentes. Mais elles ont l'inconvénient de laisser voir simultanément tout ce qui se trouve autour. Elles sont éclairées par des plafonniers à lumière diffuse.

vitrine (sU14) est installée à la périphérie de l'unité suivante. Elle contient de la vaisselle en céramique noire non décorée.

Les sous-unités (sU6), (sU7) et (sU8) consistent en trois vitrines qui se distinguent des autres par le fait qu'elles sont reliées les unes aux autres par leurs socles (cf. photos sur CD). Installées au milieu de l'unité, elles exposent chacune un seul grand vase grec (cratère). D'après la mise en espace (disposition, espace d'occupation, socle), nous déduisons qu'il s'agit d'objets importants, probablement pour leur taille, leur bon état et la finesse de leur décor.

D'autres sous-unités de cette unité constituent des dispositifs d'interprétation. Il s'agit des sous-unités (sU2) et (sU9). Le dispositif (sU2) est constitué de deux panneaux, intitulés *Céramique grecques et italiques*, qui présentent les usages des vases exposés dans l'unité en fonction de leur forme. Ces panneaux sont accrochés au mur, au-dessus d'un moulage présentant des textes en braille et permettant aux non-voyants de toucher les formes des vases. C'est un dispositif de médiatisation à objectif didactique. Il représente les objets en céramique, exposés dans les vitrines selon un rapport morphologique du type iconique ; ici, c'est la forme qui signifie et qui désigne l'usage des objets en céramique montrés dans les vitrines. La sous-unité (sU9) consiste en un panneau accroché au mur, montrant une carte intitulée : *Le monde grec : centres de production. VI^e-V^e-IV^e siècle avant Jésus-Christ*. Quoique le texte n'indique pas de quelle production il s'agit, nous supposons qu'il est question de la production de céramique. Certaines étiquettes donnent des indications sur les provenances géographiques de quelques objets en céramique (Campanie, Apulie, etc.) ; cette carte permet au visiteur de situer quelques centres de production.

En ce qui concerne la disposition générale des sous-unités dans l'espace de l'unité, nous remarquons que la plupart des vitrines et objets sont installés sur la périphérie et contre le mur. Pourtant une grande partie des objets exposés (vases, cratères, pichets...) présente des décorations sur toutes leurs faces et demande d'être vus de plusieurs côtés, ce qui implique que la mise en espace devrait permettre au visiteur de tourner autour de l'objet, ou bien que la mise en exposition intervienne en installant des miroirs derrière ces objets par exemple.

À l'extérieur de l'unité, nous trouvons les sous-unités (sU4), (sU12) et (sU13). Celles-ci ne peuvent pas y être intégrées parce qu'elles ont des contenus différents. La sous-unité (sU4) est une statue restituée en marbre. D'après son étiquette, elle est grecque et elle date de l'époque hellénistique. La sous-unité (sU12) est une stèle, grecque aussi, sculptée en ronde-bosse qui, d'après l'étiquette, représente un jeune athlète vainqueur. La sous-unité (sU13) est une vitrine qui contient principalement des statuettes en céramique et en métal. Tous ces objets datent de la période hellénistique. La sous-unité (sU15) est une autre vitrine qui expose un seul objet : une galvanoplastie d'une patère en argent, trouvée à Eze (dans les Alpes-Maritimes) ; l'original est exposé au *British museum*. Quoiqu'il s'agisse d'un substitut, l'objet est soigneusement mis en valeur ; il est présenté dans une vitrine consacrée à lui. C'est une vitrine basse, permettant de voir le dessus du plat. Cependant, l'objet n'a pas besoin d'être vu de dessus.

Nous concluons donc que les objets exposés à l'extérieur de l'unité sont d'un autre genre. Bien qu'ils n'aient pas de rapport avec la production de céramique, ils peuvent tout de même être rattachés à la séquence *Les grandes civilisations méditerranéennes*. Signalons enfin que deux documents de guidage désignent le contenu de l'espace, dans lequel nous avons défini cette unité (espace I), comme un sous-thème qui représente la Grèce, l'Etrurie et la Grande Grèce.

a. Unité II

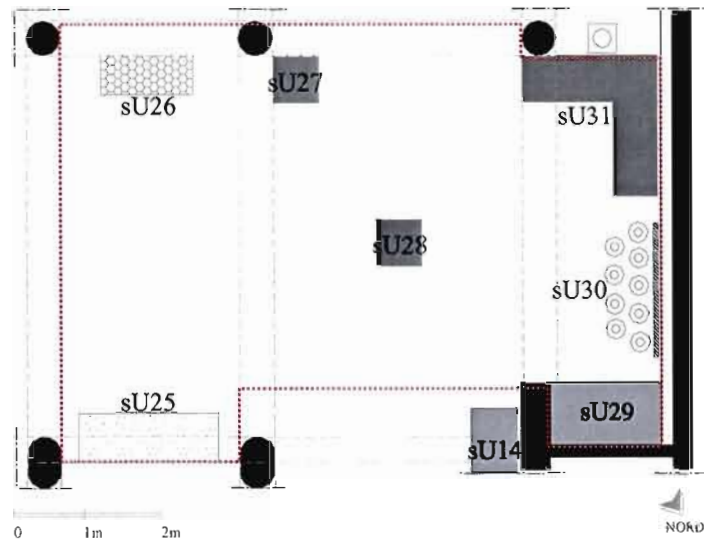


Fig. 30

Cette unité présente des objets authentiques, retrouvés dans des épaves découvertes dans la région de Provence-Alpes-Côte d’Azur, ainsi que des dispositifs de médiatisation en rapport avec ces découvertes. La provenance des objets exposés, les épaves, est le critère de regroupement que nous avons retenu pour constituer cette unité. Hormis les éléments des sous-unités (sU25), (sU26) et (sU29), tous les objets présentés ici, ont été retrouvés à l’épave de la Fourmigue à Golf Juan (Alpes-Maritimes), ou la représentent. Les objets authentiques (les vraies choses) datent du III^{ème}–I^{er} siècles avant J.-C. Cependant les dispositifs d’interprétation évoquent d’autres périodes plus tardives.

La sous-unité (sU29) est une vitrine encastrée au mur, qui comprend trois photos d’archéologie sous-marine et des débris d’objets divers (anneaux, bois, métal, céramique...), provenant de plusieurs épaves. Au milieu de la vitrine, nous lisons les deux titres suivants : *Récoltes de plongeurs (Nice-Menton)* et *Éléments provenant de navires antiques*. Ce sont les seuls textes disponibles dans la vitrine. Cette dernière contient très peu d’informations sur les objets qu’elle montre et sa mise en espace laisse à désirer. Coincée entre deux murs, elle est

difficilement accessible, à cause des amphores, éléments de la sous-unité (sU30), posées juste devant elle et qui lui bloquent l'accès.

La sous-unité (sU30) est composée de neuf amphores utilitaires exposées sur des trépieds en fer forgé et d'un panneau interprétatif, accroché derrière elles. Parmi les titres que nous pouvons lire sur le panneau, nous citons : *Les échanges commerciaux du VI^{ème} au I^{er} siècle avant J.-C.* Les autres titres indiquent l'utilisation de chacune des amphores en fonction de sa forme (amphore à vin, amphore à conserve de poisson, amphore à conserve de fruit, etc.) et de sa provenance (Espagne du Nord, Afrique, Italie centrale, etc.). Le panneau mentionne également les périodes auxquelles elles ont appartenu (du III^{ème} avant J.-C. au IV^{ème} après J.-C.). Les amphores sont présentées sans une véritable contextualisation². Leur interprétation passe par le panneau accroché au-dessus. Celui-ci permet de produire des effets de sens selon des rapports de ressemblance entre l'objet et sa forme, qui renseignent sur sa fonction. Cependant, son emplacement et son graphisme rendent sa lisibilité difficile, non seulement parce qu'il est accroché un peu haut, mais aussi parce que les textes explicatifs qu'il propose sont écrits en petits caractères.

La sous-unité (sU31) consiste en une vitrine composée de trois compartiments. À l'intérieur est accrochée une étiquette portant le titre suivant : *Archéologie sous-marine*. Au-dessous, nous lisons un autre titre : *Épave de la Fourmigue* et en sous-titres : *Golf Juan, cargaison du I^{er} siècle*. Le premier compartiment de la vitrine contient plusieurs objets (un pied de lampe, une applique d'anse en bronze présentée avec une reconstitution du vase auquel elle aurait appartenu, un vase en céramique, deux coupes, un mortier en marbre avec son pilon...). Le deuxième compartiment présente un seul objet, une grande amphore utilitaire ; elle ne porte aucun commentaire. Le troisième compartiment contient des éléments

² Dans d'autres musées ce type d'objet est souvent intégré à des dispositifs expographiques plus élaborés, nous citons les exemples du musée d'histoire de Marseille et du musée d'histoire de la Catalogne à Barcelone. Dans ces musées, les mises en exposition présentent les amphores utilitaires dans des reconstitutions partielles de coques de navire et vont jusqu'à offrir au visiteur la possibilité de sentir les odeurs des aliments qu'ils auraient contenus.

d'un lit hellénistique en bronze, un petit dessin proposant une reconstitution partielle de ce lit et une maquette présentant une version tridimensionnelle de cette reconstitution, grandeur nature. Ces objets sont entassés à l'intérieur de la vitrine et leur mise en espace est contestable³. Il en découle que la reconstitution partielle du lit n'est pas perceptible, malgré la présence d'étiquettes explicatives. Ces dernières sont placées au fond de la dernière étagère en bas de la vitrine. Sur le plan sémiotique, la reconstitution et les éléments authentiques du lit hellénistique sont des signes qui renvoient à leur objet d'une manière indicielle et iconique. La reconstitution est réalisée en référence aux éléments du lit trouvés à l'épave et qui constituent des indices qui renseignent sur son aspect d'origine.

La sous-unité (sU28) est une vitrine réservée à la présentation du masque de Silène, une applique d'anse d'un vase en bronze. Elle contient, outre le masque, une reconstitution de ce vase. Nous qualifions ce type de mise en exposition de « programme d'intégration » pour reprendre le terme de J. Davallon (1999 : 210). Étant donné que le masque est présenté dans une vitrine à part, nous concluons qu'il jouit d'un traitement expographique particulier. Le relevé de l'unité montre que cette vitrine est installée à son centre. Nous ne pouvons pas confirmer qu'il s'agit d'une mise en espace intentionnelle ; en revanche, nous pouvons dire que le masque de Silène est un objet important, d'autant plus qu'il est devenu l'emblème du musée et son logo. Il s'est donc transformé en symbole.

La sous-unité (sU27) consiste en une vitrine exposant deux appliques d'accoudoirs de lit, accompagnées d'un dessin représentant d'autres modèles d'accoudoirs, retrouvés dans plusieurs régions, ainsi que dans l'épave de Mahdia. Néanmoins, aucune reconstitution n'est proposée avec ces éléments.

³ Certains musées présentant des objets archéologiques similaires, les exposent avec des stratégies de mise en exposition différentes, dont la compréhension est plus immédiate. À titre d'exemple, au musée archéologique de Lyon nous pouvons voir un lit gallo-romain, entièrement restitué en grandeur nature ; il est présenté seul, dans un espace plus grand, sans d'autres objets autour, ce qui permet de le voir sous plusieurs angles. Nous avons vu un autre exemple de mise en exposition de lits restitués, hellénistiques aussi, dans l'exposition *Trésors de la Méditerranéenne*.

Nous remarquons que l'épave de la Fourmigue occupe une part importante de cette unité. Cependant, les mises en exposition des sous-unités qui la représentent auraient pu être meilleures, si elles étaient organisées autrement, de façon à ce que leur perception soit plus confortable et qu'elles produisent des effets de sens plus immédiats. La plupart des vitrines de cette unité ont le socle bas ; le visiteur se trouve dans l'obligation de s'incliner ou de s'agenouiller pour voir les objets, les dessins et les textes, ce qui est peu ergonomique. De plus, l'organisation des étiquettes à l'intérieur des vitrines n'est pas claire ; tantôt, une seule étiquette présente plusieurs objets à la fois et tantôt, il n'y en a aucune. Signalons aussi qu'il n'existe aucune carte, ni autre document qui, situe l'endroit où les épaves représentées ont été découvertes.

La sous-unité (sU25) contient quatre jas d'ancres en plomb, qui proviennent du Cap Ferrat et d'Antibes (Alpes-Maritimes). Aucune date n'est accordée à ces objets. La sous-unité (sU26) consiste en une maquette, qui d'après le texte de l'étiquette, reconstitue un navire de commerce romain qui date du milieu du Ier siècle après. J.-C. La reconstitution est effectuée à partir de la fouille d'une épave, découverte à Fos sur Mer (Bouches du Rhône). Elle montre la façon d'empiler les amphores sur le navire. La reconstitution a été réalisée grâce aux recherches d'archéologie sous-marine. Elle entretient des rapports pragmatiques avec l'épave de Fos sur Mer. Ces rapports sont de deux types : iconique, car la maquette ressemble au navire qu'elle reconstitue ; et indiciaire, étant donné que les fragments retrouvés dans l'épave sont considérés comme des indices qui ont permis cette reconstitution. La maquette est le résultat d'un travail de comparaison à des épaves similaires, en l'occurrence celle de la Fourmigue, qui se réfère à des codes plus généraux tels que l'architecture des navires romains de commerce de cette époque devenue symbolique de ce type de vaisseau. La maquette du bateau en tant que representamen renvoie à deux objets dynamiques possibles : l'épave du navire retrouvé à Fos sur Mer et les navires romains de commerce d'une manière générale. Elle représente un moyen de transport qui permettait les échanges commerciaux durant la période romaine. Ces échanges constituent donc l'objet immédiat de la maquette. C'est probablement pour cette raison que les documents de guidage présentent ce dispositif et les jas d'ancre, comme faisant partie d'une autre séquence, *Les échanges commerciaux*. Il est tout de même difficile de définir l'unité à laquelle appartiennent ces dispositifs, puisque plusieurs

titres sont attribués à l'espace qui les accueille (espace IV), tels que : *Les routes maritimes*, *L'épave de la Fourmigue*, *La romanisation* et *Les échanges commerciaux*. La maquette du navire et les jas d'ancre sont supposés être séparés des autres dispositifs de l'unité que nous venons de constituer. Selon les documents de guidage, les autres objets représentent une autre unité, intitulée *La période hellénistique* (installée dans l'espace II), qui appartient à la séquence *Les Grandes civilisations méditerranéennes*.

D'après l'analyse des dispositifs expographiques que nous venons d'effectuer, nous remarquons que les objets exposés dans cette unité peuvent aussi bien appartenir à la séquence *Les grandes civilisations méditerranéennes*, qu'à la séquence *Les échanges commerciaux*. En effet, ces échanges se faisaient via la mer, comme l'attestent les épaves représentées dont la cargaison remonte à la période hellénistique. Cette période s'étend jusqu'à la domination romaine. Elle peut par conséquent être désignée par *La romanisation*. Les échanges commerciaux via la mer ont certes contribué à la romanisation de la Méditerranée ; d'où cette confusion de désignations constatée dans les titres attribués par les documents de guidage. Nous concluons que les dispositifs expographiques que nous venons de présenter illustrent simultanément l'unité *Les routes maritimes* et l'unité *La période hellénistique*. Nous pensons que la première appartient à la séquence *Les échanges commerciaux* et que la deuxième est une unité de la séquence *Les civilisations méditerranéennes*. *Les routes maritimes* et *La période hellénistique* sont deux unités complémentaires et superposées, régies par des relations inter-topiques.

b. Unité III

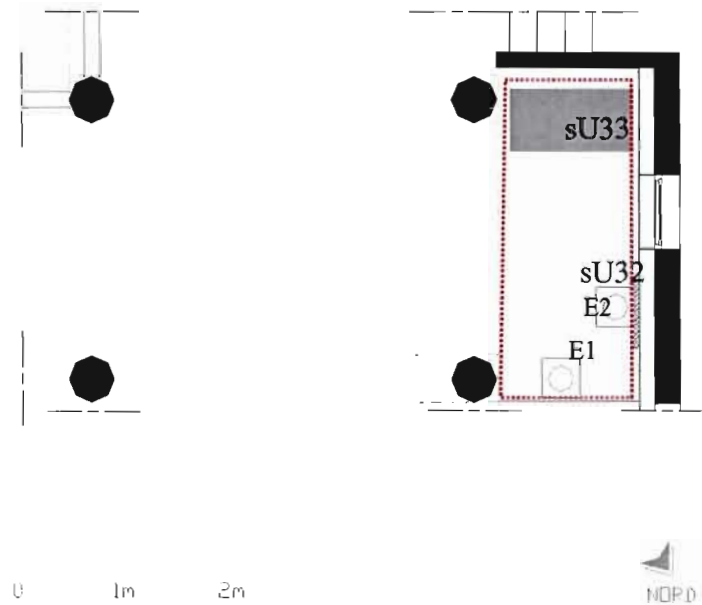


Fig. 31

Les objets exposés dans cette unité appartiennent à une période comprise entre le I^{er} et le IV^{ème} siècle après J.-C. : ils évoquent l'empire romain. L'unité est spatialement isolée, d'où la facilité de déterminer ces frontières. Les objets qu'elle présente sont regroupés dans un espace délimité par les lignes de la trame au sol et au plafond et par deux poteaux. L'unité occupe une surface très restreinte et présente peu d'objets. Elle est composée d'une carte du bassin méditerranéen et de l'Europe, intitulée *Les voies romaines de l'empire* (sU32), d'une vitrine (sU33) et de deux éléments (E1) et (E2), qui consistent en deux bustes en marbre, l'un féminin, l'autre masculin, exposés sans aucun texte et qui représentent vraisemblablement deux personnes de pouvoir. La vitrine expose de la vaisselle en céramique, principalement de sigillée africaine (assiettes, lampes à huile, cruche...). Selon les étiquettes, ces objets ont été découverts en Afrique du Nord. En bas de la vitrine se trouve une carte intitulée *Les principaux sites et réseaux routiers antiques de Tunisie*.

À partir de la carte montrant les voies romaines de l'empire, nous déduisons que l'empire romain s'étendait à l'Afrique du Nord. Nous déduisons également que l'Africa

comprenant la Tunisie (représentée sur la carte qui se trouve à l'intérieur de la vitrine), était un centre de production important de céramique, notamment de sigillée, dans cet empire. La vitrine montre des échantillons de cette production. La mise en exposition est précaire : les étiquettes donnent très peu d'informations sur les objets exposés, dont la disposition n'est pas toujours ergonomique. L'interprétant dans ce cas est argumental puisqu'il est difficile de comprendre les relations intra-topiques entre les objets exposés.

Sur les documents de guidage, l'espace dans lequel se trouve cette unité (espace III) correspond à la dernière unité de la séquence *Les grandes civilisations méditerranéennes*, désignée par deux titres différents, mais ayant le même sens, à savoir : *L'extension de l'empire romain* et *Le monde romain*. L'extension de l'empire romain en Africa est évoquée à travers la présentation de quelques objets et fragments en céramique africaine. Selon les documents de guidage, cette unité est censée articuler le passage à la séquence suivante, *Les échanges commerciaux*. Néanmoins, ni sa mise en espace, ni son contenu ne reflètent son rôle d'articulateur ; installée à l'extrémité de la première séquence, c'est une unité spatialement « marginalisée ».

c. Unité IV

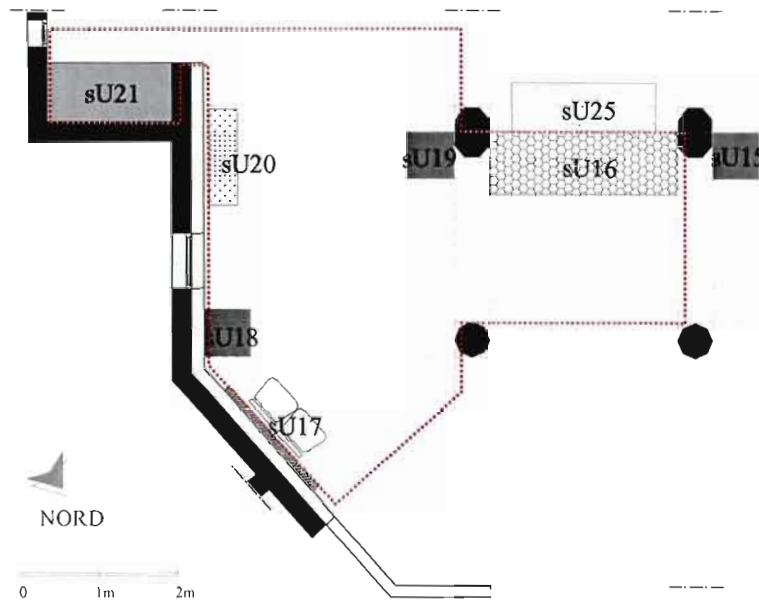


Fig. 32

Cette unité est située dans le bas-côté gauche de la salle d'exposition, donnant sur le site archéologique. Les objets qu'elle inclut couvrent la période allant du VIII^{ème} au I^{er} siècle avant J.-C. Ils représentent Nikaïa (actuellement appelée la colline du château) et Cemenelum des âges de métaux à la conquête romaine. C'est le critère que nous avons emprunté pour rassembler les objets en cette unité.

La sous-unité (sU16) est une vitrine, dont le plateau de table est bas, de façon qu'elle puisse être vue de dessus. Elle porte le titre *Les ancêtres de Nice*, écrit en bas de la vitrine, entre deux photos, l'une de Nikaïa et l'autre de Cemenelum. Celles-ci sont disposées à même le socle et elles sont difficilement visibles. Au milieu de la vitrine, nous trouvons une maquette représentant les sites de Cemenelum et de Nikaïa. Sur les côtés, des fragments d'objets divers, notamment en céramique, sont étalés sur une sorte de présentoir en gradin. D'après les étiquettes, il s'agit d'échantillons représentant des objets retrouvés dans les

couches de remblai des deux sites. Les gradins font allusion aux strates géologiques du sol. Ils fonctionnent par un rapport indiciaire. En bas sont présentés les échantillons les plus anciens et plus nous remontons, plus les objets sont récents. Ce type de représentation est très courant dans les musées d'histoire, notamment les musées d'histoire naturelle. C'est pourquoi il est devenu de l'ordre du symbolique.

Cette vitrine se trouve en face de l'entrée de l'exposition. Par cette mise en espace elle joue le rôle d'intégrateur ; elle introduit à l'exposition et contextualise le site archéologique dans son environnement géographique. Toutefois, les commentaires interprétant ce dispositif ne donnent pas suffisamment d'information pour l'expliquer. La maquette de cette vitrine est reproduite avec des moulages et interprétée par des textes en français et en braille dans un autre dispositif expographique, la sous-unité (sU20). Intitulé *Les ancêtres de Nice*, ce dispositif reproduit les reliefs des collines de Cimiez et de Nikaïa. Il représente les principaux sites d'habitat occupés par les tribus ligures depuis les âges des métaux et jusqu'aux périodes grecque et romaine ; il complète donc la sous-unité (sU16). D'ailleurs les textes écrits sur la sous-unité (sU20), interprètent à la fois le moulage et en même temps la maquette. Les deux dispositifs sont des dispositifs de médiatisation. Néanmoins, la mise en espace ne rend pas compte de leur complémentarité, puisqu'elles ne sont pas présentées ensemble.

La sous-unité (sU17) est un tableau intitulé *Chronologie-les âges des métaux*. Il propose une contextualisation générale de la région ligure, à laquelle appartenaient les objets présentés dans cette unité, par rapport aux civilisations les plus illustres de chaque époque (l'Égypte, la Mésopotamie, l'Asie mineure, la Crète, la Grèce, l'Europe centrale, l'Italie, et la Gaule méridionale aux âges du cuivre, de bronze et du fer). C'est un autre dispositif de médiatisation.

La sous-unité (sU18) correspond à une vitrine qui expose des objets de l'âge du bronze (bracelets, statuette, fragment de poignards et de tiges, etc.). D'après les étiquettes, une partie de ces objets provient du trésor du Clans. En bas de la vitrine, un texte parle de ce trésor et d'autres comme le trésor de Mont Gros et le dépôt de Cimiez. Il est posé au fond de l'étagère inférieure et il est par conséquent peu accessible et difficile à lire.

La vitrine que nous désignons par la sous-unité (sU19) est composée de deux étagères. Elle présente le sanglier d'Ilonse (dans les Alpes-Maritimes), un animal symbole du dieu Lug chez les celtes, que les romains assimilent à Mercure. Sur l'étagère supérieure, sont étalés les fragments restant de ce sanglier, en tôle de bronze. En bas de la vitrine, nous trouvons deux étiquettes explicatives et une restitution hypothétique du sanglier. Le programme d'intégration que constitue la reconstitution a comme objectif de rendre leur perception plus facile pour le profane ; c'est une forme de médiatisation.

La sous-unité (sU21) est une vitrine-pupitre, c'est-à-dire qu'elle a le plateau de table incliné. Elle est encastrée et elle expose des objets du dépôt du Mont Gros : une épée, un couteau et des fragments d'armes. Le mode d'exposition des vitrines-pupitre est spécifique à un certain type d'objet ; elles sont recommandées pour exposer des manuscrits, des médaillons, des pièces de monnaies et tout objet en deux dimensions, nécessitant d'être lu ou vu de dessus. Or les éléments présentés ici n'exigent pas d'être montrés dans une telle vitrine. De plus, cette vitrine est écartée des autres dispositifs de l'unité. Elle est présentée dans un autre topos architectural, à côté de dispositifs ayant des contenus différents et faisant partie d'autres unités, ce qui rend son interprétation difficile.

Les documents de guidage proposent plusieurs titres pour l'espace dans lequel nous avons constitué cette unité (espaces V) : *Protohistoire*, *Les âges des métaux*, *Objets de l'âge du bronze*. Nous constatons qu'aucun de ces titres ne cite la période romaine. Nous constatons aussi que les documents de guidage ne classent pas les dispositifs de cette unité dans la même séquence. À titre d'exemple, pour le document *Musée archéologique de Nice-Cimiez*, le dispositif (sU16) appartient à la séquence *Les échanges commerciaux*, mais sur le *Guide du visiteur de Cimiez*, il est rattaché à la séquence *Des ligures aux romains*. En effet, les ligures occupaient le sud-est de la Gaule avant la conquête romaine, c'est-à-dire pendant la période protohistorique, faisant partie des âges des métaux (E. Alexandre et F. Olivier ; 2002). C'est à travers les échanges commerciaux qu'ils établissaient les premiers contacts avec les grecs (*ibid.*). Les dispositifs représentant les collines de Nikaïa et de Cemenelum, de l'occupation protohistorique jusqu'aux périodes grecque et romaine, évoquent ces relations d'échange ; les fragments de céramique, trouvés dans le sol de Nice et de Cimiez en témoignent. C'est

pourquoi la sous-unité (sU16) est désignée comme un dispositif qui appartient à la fois à la séquence *Les échanges commerciaux* et la séquence *Des ligures aux romains*. Nous considérons que cette unité appartient à la séquence *Des ligures aux romains*, et nous la désignons par le même titre que celle-ci, tout en prenant en compte le fait qu'elle possède des dispositifs communs avec la séquence *Les échanges commerciaux*.

d. Unité V

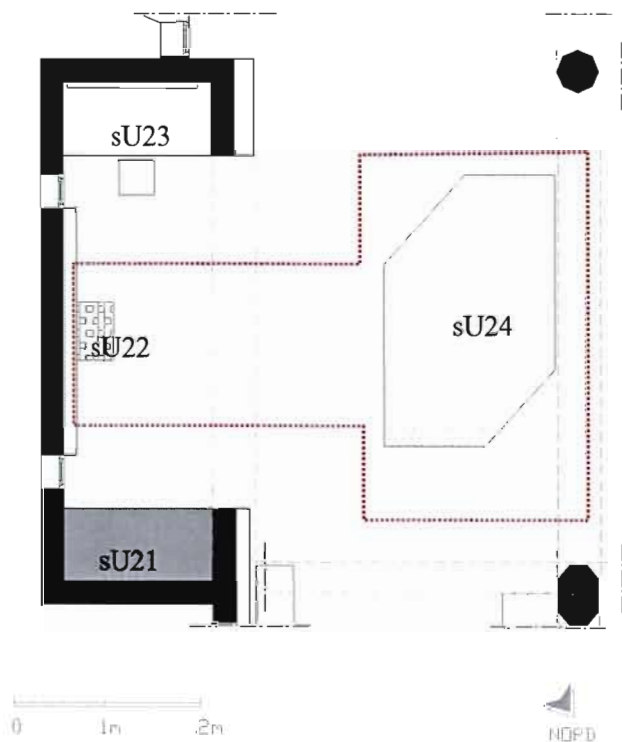


Fig. 33

Les deux dispositifs de cette unité représentent les routes et les voies romaines du Ier siècle avant J.-C. au IIème siècle après J.-C. Le dispositif de la sous-unité (sU22) est une carte interactive en fibres optiques portant le titre *Provinces des Alpes Maritimes*. Avec son affichage lumineux pouvant être manipulé par le visiteur, elle renseigne sur l'évolution des routes dans la province romaine des Alpes-Maritimes à différentes époques. La présence d'un

tel dispositif interactif exprime la volonté du musée d'assurer une communication médiatisée adressée à un public peu instruit. Le visiteur n'est plus un simple spectateur, mais il est désormais acteur dans l'exposition. Le dispositif est un objet de mise en exposition qui, en vulgarisant l'information, permet de produire des effets de sens plus immédiats.

La sous-unité (sU24) est disposée à peu près au milieu de l'unité, permettant ainsi au visiteur de tourner autour des objets. Elle est composée de plusieurs éléments, dont trois bornes milliaires découvertes entre la Turbie et Cimiez. Elles sont accompagnées d'un commentaire écrit sur un cartel en moulage de polystyrène. Les bornes constituent les indices qui ont permis de retracer les routes présentées dans cette unité. Dans ce même dispositif nous trouvons cinq photos des lieux de découverte des bornes, ainsi qu'une carte intitulée : *Voie romaine d'Italie en Espagne. Via Iulia : de la traversée du Var à Vintimille*. L'ensemble des objets est disposé sur un socle, qui marque ses frontières spatiales. Les sous-unités (sU22) et (sU24) sont donc complémentaires ; le dispositif interactif et la carte de la *Via Iulia* interprètent les bornes et les mettent en contexte.

À l'extérieur de l'unité expographique que nous avons définie, nous trouvons la sous-unité (sU23) ; elle comprend la photo d'un mausolée romain, une carte et la stèle d'un soldat ligure. Il est difficile d'identifier le rapport de ces objets aux sous-unités voisines. Ils représentent certes la séquence des ligures aux romains puisqu'ils renvoient à cette époque, mais cette relation reste peu claire.

Selon les documents de guidage, cette unité (installée dans l'espace VI) représente les échanges qui se faisaient par voie terrestre. Deux titres lui sont attribués : *Les routes terrestres* et *La via Iulia*. C'est une unité qui représente à la fois à la séquence *Les échanges commerciaux* et la séquence *Des ligures aux romains*. En effet, les réseaux de communications terrestres, outre leur intérêt économique, étaient un élément de diffusion de la romanisation (E. Alexandre et F. Olivier ; 2002). La via Julia Augusta, importante route de commerce, fut la première étape de la romanisation, à la création de la Province des *Alpes Maritimae*, en 14 av. J.-C. (*ibid.*) ; la romanisation est de nouveau citée dans la séquence *Les échanges commerciaux*. Nous remarquons que l'unité *Les routes terrestres*, qui intègre tantôt

la séquence *Les échanges commerciaux* et tantôt la séquence *Des ligures aux romains*, est désignée sur certains documents de guidage par *La via Julia Augusta*. Cette dernière témoigne de la romanisation de la région des Alpes maritimes ; c'est le sujet prééminent du discours de cette unité. *La via Julia Augusta* était une route d'échange important avec l'Italie et avec la Gaule du sud et du centre, permettant l'arrivée de produits manufacturés à Cemenelum (*ibid.*). Les textes de l'exposition nous apprennent que les trois bornes miliaires exposées dans l'unité ont été découvertes sur le parcours de la via Julia Augusta. La carte, présentée avec les bornes, représente le tracé de *La Via Ivlia* ; celui-ci correspond à la description de *La via Julia Augusta* sur les documents de guidage. Ce qui nous laisse penser qu'il s'agit de la même voie, désignée probablement par deux noms différents.

Les liens entre l'unité *Les routes terrestres* et l'unité voisine portant sur les âges des métaux, en tant que deux unités faisant partie de la même séquence (*Des ligures aux romains*), ne sont pas limpides. Toutes les deux représentent des périodes chronologiques différentes. Selon les documents de guidage, les ligures ont occupé la région de Cemenelum jusqu'au II^{ème} siècle avant J.-C. avant d'être envahis par les romains. La séquence *Des ligures aux romains* représente donc deux périodes : la période ligure avant la conquête romaine qui correspond à la protohistoire, et la période romaine après le II^{ème} siècle de notre ère. Chaque unité présente une de ces deux périodes.

Les unités que nous avons analysées jusqu'à présent sont censées représenter les trois premières séquences de l'exposition. La mise en espace de ces dernières, telle qu'elle est décrite par les documents de guidage, est très symbolique ; elle connote les situations géographiques des lieux évoqués. Par exemple en traversant l'unité représentant les routes maritimes, faisant partie de la séquence *Les échanges commerciaux*, le visiteur traverse symboliquement la Méditerranée. Il passe de la rive nord (La Grèce et l'Etrurie, présentées dans la séquence *Les grandes civilisations méditerranéennes*) à la rive sud où se trouvent Nikaïa et Cemenelum, territoire des peuples ligures (appartenant à la séquence *Des ligures aux romains*). L'espace est supposé être sémiotisé et les faïces du visiteur sont signifiants. Cependant, dans l'espace de l'exposition, les séquences, les unités et les sous-unités empiètent les unes sur les autres et il est souvent difficile de définir leurs frontières. La

symbolicité dégagée à partir des descriptions données par les documents de guidage n'est pas perceptible dans la mise en espace réelle des dispositifs expographiques.

e. Unité VI

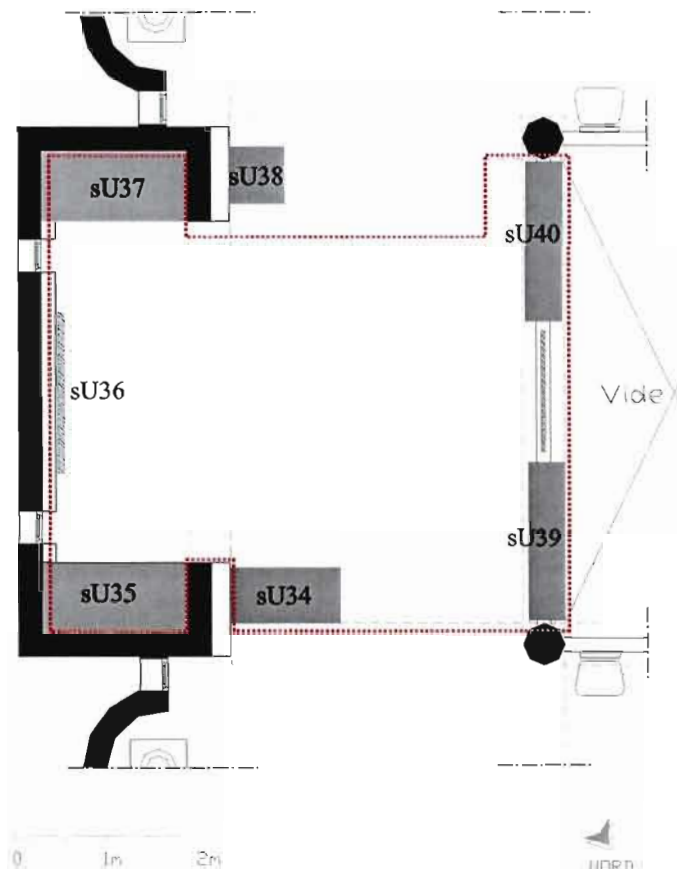


Fig. 34

Le sujet présenté dans cette unité concerne le travail de l'argile, du verre, et du bronze du IIème au IIIème siècle après J.-C. L'unité comprend sept sous-unités : six vitrines et deux panneaux explicatifs. Les dispositifs sont disposés contre les murs et sur les périphéries, alors que le centre de l'unité est libre. Tous les artefacts exposés ici ont été découverts dans le sol de Cimiez et ses alentours. Il s'agit d'objets du quotidien, utilisés jadis par les habitants de Cemenelum. L'unité est installée dans l'un des espaces assimilés à des chapelles. Elle est

délimitée par le vide sur les côtés gauche et droit et par les lignes de la trame marquées au sol et au plafond.

Nous constatons que les sous-unités qui sont en rapport avec le travail de l'argile sont regroupées ensemble à droite, à l'intérieur de la chapelle. Un dispositif de médiatisation, le panneau constituant la sous-unité (sU36), intitulé : *L'argile de la terre... à la table*, explique les différentes étapes de la transformation de l'argile en objet d'usage quotidien, en particulier en vaisselle. Ce panneau n'est pas très lisible, il est surchargé, placé un peu haut et les textes qu'il présente, sont difficile à lire. Les deux vitrines (sU34) et (sU35) montrent toutes les deux de la vaisselle de table. Elles ne présentent pas la même logique de mise en exposition : la première a une présentation taxinomique, que nous pouvons classer dans une muséologie d'objet, la seconde a une mise en exposition contextualisante, qui présente une idée, un point de vue.

En effet, la vitrine (sU35) est encastrée au mur avec, en arrière-plan, une peinture reconstituant un intérieur d'époque. En premier plan sont disposées des vraies choses telles que des lampes à huile, des coupes à boire, un pichet, des fragments d'un grand bol en céramique de sigillée et un fût pour lampe à huile. La peinture représente une salle meublée avec trois lits et deux tables, sur lesquelles sont posés plusieurs objets (coupes, pichet, etc.). Deux hommes, tenant des verres à la main, sont allongés chacun sur un lit ; une femme est assise sur le troisième lit. Au premier plan de la peinture, nous pouvons voir un chat au pelage zébré et une lampe à huile posée sur un fût. La représentation fantaisiste du chat met en doute la crédibilité de la peinture. En outre, nous ne savons pas si les habits et les coiffures des personnages sont d'époque. Nous identifions sur la première peinture, des objets dont la représentation s'inspire d'éléments déjà vus dans l'exposition ; il s'agit principalement des lits, que nous avons rencontrés dans la deuxième unité (*La période hellénistique*) ; mais nous ne savons pas jusqu'à quel point cette représentation peut être considérée comme authentique. Par ailleurs, les ombres portées des dessins donnent l'impression qu'il existe plusieurs sources de lumière dans la pièce, ponctuelles de surcroît, ce qui est un peu étrange. Le point de fuite est localisé à l'extérieur, en haut de la vitrine, ce qui laisse croire que la vue est en contre-plongée, mais en réalité, nous avons l'impression que c'est une vue plongeante. De plus, les

meubles (lits, tables, étagère, etc.) ont l'air déformés et disproportionnés, ce qui implique que la construction de l'espace sur cette peinture est fausse.

Nous avons vu, dans l'exposition *Trésors de la méditerranée*, des dispositifs expographiques analogues à ceux de la sous-unité (sU35). Il s'agit des vitrines de la *Salle des lits*. Celles-ci montrent des objets d'époque hellénistique qui ressemblent à ceux exposés ici (lits, lampes,...). Alors que cette vitrine propose une représentation bidimensionnelle pour contextualiser les artefacts, les vitrines de la *Salle des lits* montrent une représentation tridimensionnelle, avec une vraie perspective et sans outils d'exposition. En revanche, dans les deux cas, les représentations s'appuient sur des mises en espace complètement fictives. Il s'agit tout de même de deux stratégies de mise en exposition différentes qui utilisent des échelles et des techniques de représentation distinctes.

La vitrine constituant la sous-unité (sU37) expose de la céramique commune à usage culinaire. Elle est aussi encastrée et elle utilise la même stratégie de mise en exposition que la vitrine précédente. Son arrière-plan est décoré avec une peinture qui représente une cuisine d'époque. Les artefacts qu'elle expose en premier plan sont à usage culinaire, en céramique commune (broyeur, coupes, assiettes, pichets, vases, amphore, entonnoir, etc.). La plupart de ces objets sont représentés sur la peinture ; ils sont intégrés au décor de la cuisine, où nous pouvons voir également une femme en train de cuisiner. Sur cette peinture, les erreurs de construction de perspective font croire que certains objets sont volants. Les deux souris dessinées en premier plan (manière bande dessinée), accentuent l'aspect fictionnel de la peinture. Comme la peinture précédente, en l'absence de commentaire et d'étiquettes explicatives, tout laisse croire que les choix esthétiques sont arbitraires, gratuits et par-dessus tout contestables. D'où les questions : sur quelle base historique ces représentations ont-elles été construites ? Qu'est-ce qui est authentique et qu'est-ce qui est fictif ?

Les ambiances reconstituées par ce dispositif et celui de la sous-unité (sU35) visent à contextualiser les objets exposés, afin de rendre leur interprétation plus facile. Ici, les mises en contexte des vraies choses sont faites en les intégrant à des décors d'époque, qui montrent au visiteur leurs usages. Cette mise en exposition, usant des dessins qui rappellent dans leur

plasticité les bandes dessinées, vise des visiteurs non avertis et favorise une interprétation rhématique qui fonctionne par iconicité. Cependant, elles présentent un point de vue subjectif sur les objets et les espaces représentés. Les deux peintures montrent de nombreuses erreurs et problèmes de représentation de l'espace qui mettent en doute l'authenticité de ce qu'elles représentent, d'autant plus que leurs espaces référentiels sont fictifs. Les deux dispositifs que constituent ces vitrines sont conçus pour être vus de face, comme au théâtre. Leur conception est donc dominée par une échelle de visibilité au sens de Ph. Boudon (1992). Les objets authentiques sont posés en avant-plan, le décor en arrière-plan ; les personnages que montrent les peintures sont distancés du spectateur.

Sur le côté gauche de l'unité, au niveau de la trémie, sont placées les sous-unités présentant le travail du verre et celui du bronze (sU39) et (sU40). Il s'agit de deux vitrines, exposant respectivement des objets en verre et en bronze, et séparées par un panneau expliquant leurs techniques de fabrication par des textes et des images. Celui-ci est divisé en deux parties. La première est intitulée *Le travail du verre*, la seconde *Le travail du bronze*. Les vitrines sont entièrement transparentes et elles sont posées sur le bord de la trémie. La production de signification de chacune d'elle s'effectue en l'associant aux textes et images présentés sur le panneau.

Dans la vitrine constituant la sous-unité (sU38) sont présentés principalement des objets de toilette et de parure (palettes à fard, broche pour accrocher les vêtements, épingles à cheveux, etc.). Cette vitrine apparaît comme une sous-unité « marginalisée » puisqu'elle contient des objets qui ne sont ni en verre, ni en argile, ni en bronze. Placée à la sortie de l'unité, elle ne peut être intégrée à cette unité.

Si nous retournons aux documents de guidage, nous pouvons voir qu'à partir de la trémie, commence la séquence *Cadre de vie dans la cité romaine*. L'unité que nous sommes en train d'étudier en fait partie (c'est l'espace VII). Elle est désignée par le titre : *La vie domestique*. Rappelons qu'à ce niveau, la mise en espace architecturale représente l'atrium d'une villa romaine (objet immédiat), en référence à une maison romaine (objet dynamique), en créant un vide au milieu de la nef centrale. Notons au passage, que la création d'un vide

qui donne sur d'autres niveaux de l'exposition a généralement comme objectif de répondre à des besoins fonctionnels de mise en exposition, comme c'est le cas aux musées archéologique de Lyon et de Saint Romain en Gal à Vienne (à 30km au sud de Lyon). Dans ces musées, les vides permettent d'observer des mosaïques exposées à des niveaux inférieurs parce qu'elles sont mieux vues de dessus. Or, ce n'est pas le cas ici, les stèles, faisant partie du diorama et placées juste au-dessous de la trémie, sont mieux vues de face, parce que certaines d'entre elles sont gravées de motifs décoratifs ou d'inscriptions. De plus, il est difficile d'interpréter ce vide comme un atrium.

La mise en exposition de cette unité, qui prétend investir les qualités architecturales de cet espace pour contextualiser les artefacts représentant la vie domestique à Cemenelum à l'époque romaine, est illusoire. Logiquement il devrait y avoir une collaboration entre la mise en espace architecturale et la mise en exposition. Pourtant, l'analyse montre que l'expographie ne contribue pas réellement à mettre en valeur l'espace représenté, comme c'est le cas par exemple au musée du pont du Gard, où la reconstitution d'un atrium romain est plus perceptible grâce aux dispositifs de contextualisation déployés par la mise en exposition. Nous concluons que malgré l'emplacement de l'unité expographique *La vie domestique* dans un topos architectural signifiant, la construction d'effets de sens n'est pas évidente à cause du déphasage entre la mise en exposition et la mise en espace.

f. Unité VII

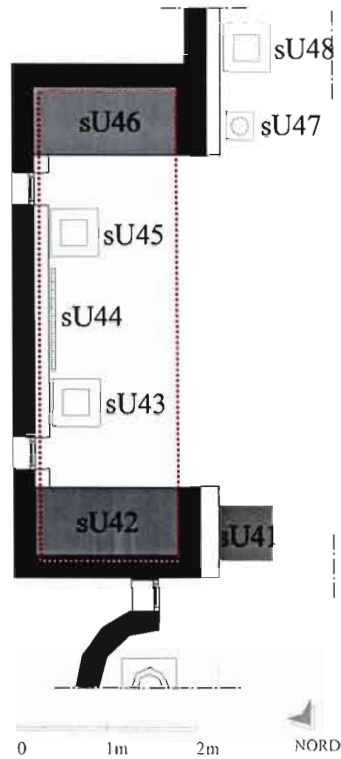


Fig. 35

D'après les objets qu'elle montre, cette unité présente les collègues d'artisans et commerçants de Cemenelum sous l'empire romain (IIème-IIIème siècle après J.-C.). Elle est composée de cinq sous-unités, regroupées dans l'espace assimilé à la troisième chapelle. La sous-unité (sU42) est une vitrine encastrée exposant des objets et fragments d'objets en céramique de sigillé. En arrière-plan, est accroché un panneau présentant une carte du bassin méditerranéen et une autre de la Tunisie, qui montre les principaux centres de production de céramique. En haut du panneau, des dessins montrent les étapes de fabrication d'un bol en céramique. Nous nous demandons pourquoi ce dispositif n'est pas installé dans l'unité *L'extension de l'empire romain* de la séquence *Les grandes civilisations méditerranéennes*, qui présente des objets similaires à ceux-ci.

La sous-unité (sU43) consiste en un piédestal avec une inscription, indiquant que la statue (qui était posée dessus et qui n'y est plus) représente le patron des trois collèges d'artisans de Cemenelum. La sous-unité (sU44) consiste en une plaque en marbre dédiée d'une statue de Mercure pour le collège d'artisans de Cemenelum. La sous-unité (sU45) est un autel présentant des inscriptions dédiées à des notables exerçant les magistratures locales et patronnant les collèges d'artisans de Cemenelum. Les éléments lapidaires, que nous venons de citer, sont gravés d'épigraphies. Toutefois, les textes que nous lisons sur les étiquettes qui les commentent traduisent intégralement les inscriptions sans vraiment les expliquer.

La sous-unité (sU46) est une deuxième vitrine encastrée, qui présente des outils en fer meule trouvés à Cimiez (clous, marteau, hache, etc.) présentés tous par une seule étiquette portant le commentaire suivant : *Evocation de la vie artisanale*. Étant donné que rien dans l'exposition n'indique le titre de l'unité ou les sujets qu'elle aborde, il est difficile pour un visiteur profane de contextualiser les objets exposés, surtout avec la mise en exposition minimale qu'ils présentent.

Cette unité appartient, selon les documents de guidage, à la séquence *Cadre de vie à Cemenelum*. Elle occupe l'espace IX et elle est désignée par deux titres : *Les commerçants et Vie et organisation municipale*. L'analyse des dispositifs de cette unité, montre que les objets exposés représentent des corps de métiers et des artisans. Les documents de guidage, nous apprennent que les commerçants de Cemenelum étaient organisés en collèges et associations d'artisans, dont certains regroupaient des desservants de cultes d'un dieu ou d'une déesse (E. Alexandre et F. Olivier ; 2002). Toutefois, le rapport entre les commerçants et les artisans, et l'organisation municipale n'est pas clair et rien ne permet de l'expliquer à partir de l'exposition. C'est pourquoi nous préférons appeler cette unité par le titre *Les commerçants et les artisans de Cemenelum*.

g. Unité VIII

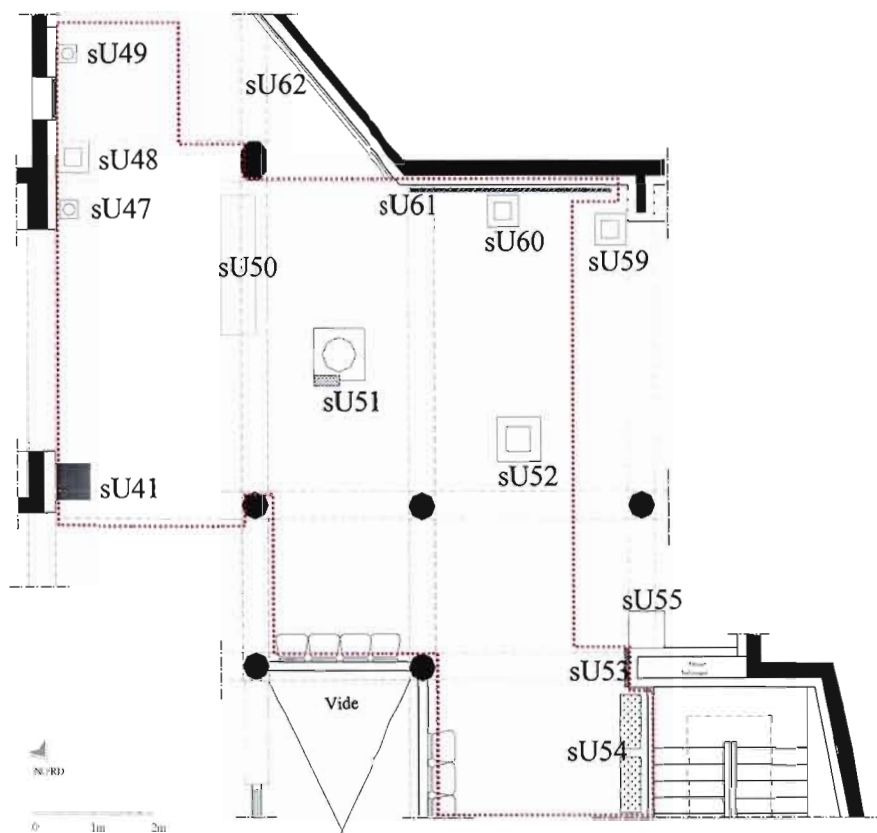


Fig. 36

Cette unité contient des objets en rapport avec la vie politique à Cemenelum et la famille impériale à l'époque romaine, entre le I^{er} et le III^{ème} siècle après J.-C. Elle est composée de dix sous-unités dont trois vitrines. La sous-unité (sU41) est une vitrine qui présente un trésor de monnaies romaines, datant du III^{ème} siècle. La sous-unité (sU47) est un moulage d'une tête de statue, découverte à Cimiez ; aucune information n'indique le nom de la personne qu'il représente ou sa fonction. Il s'agit peut être d'un objet très important puisque, malgré le fait que l'original ne soit pas disponible, on en montre un substitut. La sous-unité (sU48) correspond à un autel donné par les décurions (membres de l'assemblée municipale) de Cemenelum ; il a été découvert à Cimiez. La sous-unité (sU49) est une tête de

statue, représentant un portrait de notable. La sous-unité (sU50) présente sur le même socle un sarcophage et un autel et la sous-unité (sU60) consiste en un couvercle d'ossuaire d'un affranchi chargé du culte de l'empereur, membre du conseil des six.

Nous remarquons que la mise en espace investit ici le centre de l'unité. Au milieu de la nef centrale est installée la statue d'Antonia Augusta ou Antonia Minor (sU51) (princesse, nièce de l'empereur Auguste, mère et grand-mère d'empereurs) et au milieu de la nef latérale droite, nous trouvons la sous-unité (sU52) qui consiste en une base de statue de Cornélia Salonina (épouse de l'empereur Gallien). La statue d'Antonia est présentée dans l'exposition sur un socle épigraphique avec un texte qui présente son rang social et sa relation à la famille impériale, l'endroit où elle a été installée et son état lors de sa trouvaille. C'est une statue en marbre, retrouvée dans les thermes de Cimiez, brisée et sans bras. Elle a été remontée par un sculpteur : il s'agit donc d'une reconstitution.

Antonia est placée à la fin de l'axe du vaisseau central de la salle d'exposition ; elle occupe, par conséquent, la position du point de fuite. Sa mise en espace est très symbolique. Dans le contexte basilical du parti architectural, cet espace peut s'apparenter à la cella d'un temple antique dominé par une statue de culte, une divinité, en l'occurrence Antonia. Initialement installée dans une niche du frigidarium, cette statue est conçue pour être observée seulement par-devant. D'ailleurs son dos était à peine esquissé lors de sa découverte (d'après le texte qui la commente). Mais telle que nous la voyons dans l'exposition, elle a le dos couvert d'un drapé sculpté, ce qui veut dire que le sculpteur qui l'a remontée, l'a adaptée à sa nouvelle mise en espace. Dans l'exposition, la statue d'Antonia est placée au centre de l'unité ; elle est visible de tous les côtés. Le visiteur est donc appelé à déambuler autour d'elle. Dans un contexte basilical, le déambulatoire est le promenoir qui se trouve autour du cœur et c'est à peu près l'emplacement de la statue d'Antonia ici. Corrélativement, la mise en espace implique des faïces connotés, qui octroient à la statue une sorte d'aura contribuant à la mettre en valeur. Cette aura résulte des qualités de l'espace architectural et de la nature de l'objet exposé.

En revenant aux documents de guidage, nous remarquons que l'espace de cette unité (espace VIII), est désigné par plusieurs titres : *Antonia*, *La statue monumentale d'Antonia Augusta*, *Vie municipale* et *Cemenelum, capitale des Alpes-Maritimes*. Force est de constater que la statue d'Antonia est l'objet phare de cette unité. Elle évoque, d'après les textes des documents de guidage, les cultes de Rome et d'Auguste, les honneurs rendus aux princes où à sa famille. Le culte impérial était commun à tous. Il associe artisans, affranchis, citoyens et dirigeants (magistrats, notables, prêtres, etc.) (E. Alexandre et F. Olivier ; 2002). La vie municipale est, par conséquent, très influencée par ces cultes. Avec les autres objets de l'unité, Antonia représente la vie municipale de Cemenelum lorsqu'elle était la capitale des Alpes-Maritimes : c'est l'idée que l'on met en exposition ici. La vie municipale est abordée à travers la famille impériale, qui est l'objet immédiat du thème. À l'origine, la statue était fixée à une niche du frigidarium des thermes de Cemenelum, qui a priori constitue son espace référentiel. Néanmoins, sa mise en espace dans l'exposition ne cite aucunement cet espace, mais dégage d'autres effets de sens. Par sa disposition symbolique, Antonia renvoie à un autre espace référentiel : la cella d'un temple ou d'une basilique. La mise en exposition investit la mise en espace architecturale (un temple ou une basilique) et en fait son espace référentiel. Nous pensons que c'est une mise en espace attentionnelle puisque le point de vue qu'elle représente n'est pas celui déclaré par le *Guide du visiteur de Cimiez*.

En effet, ce dernier document déclare que la mise en espace de la statue se réfère au forum romain : « autour d'elle [la statue d'Antonia], comme au forum, sont regroupés les témoignages de l'organisation municipale. » (*Guide du visiteur de Cimiez* : 16). Le forum, en tant que nouvel espace référentiel, décontextualise complètement la statue de son espace d'origine. Il constitue le point de vue du concepteur de la mise en exposition (le conservateur), mais il est difficilement perceptible en tant que tel. Nous déduisons que les objets dynamiques définis par les logiques de mise en espace architecturale et de mise en exposition appartiennent à trois espaces référentiels distincts : un espace référentiel réel, celui auquel la statue a réellement appartenu (niche du frigidarium des thermes de Cemenelum), un espace référentiel résultant de la mise en espace architecturale (le cœur d'une basilique ou la cella d'un temple) et un espace référentiel défini par la mise en exposition (le forum). Plusieurs références s'entassent sur le representamen qu'est la statue d'Antonia. Ils sont tous

connotatifs, ce qui fait que l'interprétant est toujours argumental. Aucun représentamen textuel dans l'exposition ne permet d'expliciter les points de vue des concepteurs, d'où la difficulté de construire des effets de sens pour cet objet, à partir de sa mise en espace et de sa mise en exposition.

Cette unité contient également quelques dispositifs de médiatisation. La sous-unité (sU61) est un panneau, portant le titre : *Le partage du pouvoir*. Il liste les empereurs romains selon les périodes chronologiques de leurs règnes. Sur le même panneau est encadrée la moitié inférieure d'une tête de statue en marbre, ainsi que des reproductions de pièces de monnaies agrandies avec des effigies d'empereurs ; ces éléments ne sont pas commentés. Le panneau est un dispositif peu intelligible. Il présente des listes de noms, des dates et quelques objets, principalement des substituts de pièces de monnaies avec des effigies d'empereurs. Ces derniers apparaissent comme de simples éléments décoratifs, vu que le panneau ne présente aucun texte explicatif et que sa mise en page n'est pas très claire. La sous-unité (sU53) est un deuxième dispositif de médiatisation, il s'agit d'un tableau intitulé *Monnaies impériales romaines*. Il est présenté sur un support de même nature que le précédent (même matériau, même typographie), mais il est accroché loin de celui-ci. La lecture de ce tableau n'est pas confortable à cause de taille de police de texte. Il est reproduit en braille sur un moulage présenté dans la sous-unité (sU54). Bien que ces trois dernières sous-unités soient destinées à la médiatisation, les dispositifs qu'elles proposent restent peu compréhensibles.

h. Unité IX

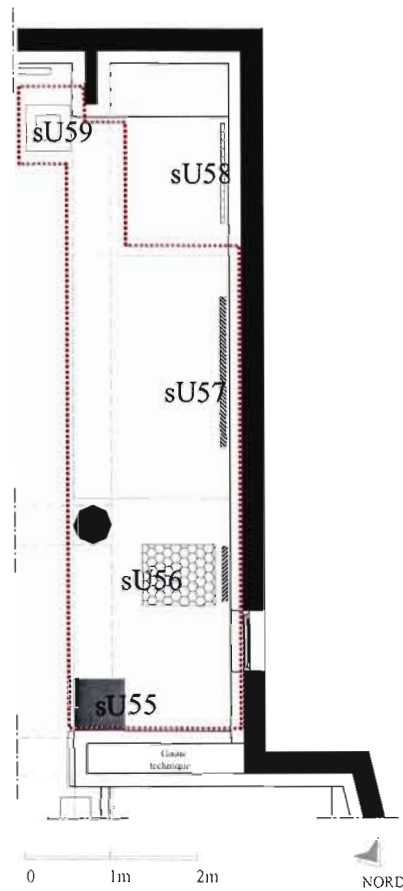


Fig. 37

Les dispositifs de cette unité représentent des dieux et des déesses, des cultes et des divinités. Les objets présentés datent du I^{er} et III^{ème} siècle après J.-C. La sous-unité (sU59) est un autel dédié à des divinités locales. Ce dispositif est placé à l'extérieur des frontières de l'unité, inscrites dans le bas côté droit. Il est présenté sans aucun travail de contextualisation. La sous-unité (sU58) est une plaque de marbre gravée d'une épigraphie et présentée sur un support en bois. Le texte gravé dessus est une dédicace des soldats qui ont accompli leur temps de service, adressée aux empereurs, et à la famille impériale. Elle ne fait pas donc partie de cette unité mais de l'unité précédente.

La sous-unité trois (sU57) comprend un panneau de médiatisation et quatre éléments lapidaires présentés sur un seul socle. Il s'agit de deux piédestaux avec des épigraphies évoquant des dieux et divinités romains, d'un autel dédié à mercure et d'un anépigraphe. Le panneau, intitulé *Des dieux et des déesses*, présente par des textes et des images explicatifs des divinités romaines, mais sa disposition peu pratique rend sa lecture difficile. Coincé derrière les objets lapidaires, il est inaccessible ; les textes qu'il propose sont écrits en petits caractères.

La sous-unité (sU56) est composée d'un plan intitulé *Lieu de culte à mystères (MITRAEUM ?)* et d'une maquette de reconstitution de ce lieu, découvert à Mandelieu et attestant l'implantation dans les Alpes-Maritimes des cultes orientaux. Ici il ne s'agit pas d'une reconstitution. Le lieu de culte est présenté tel qu'il a été trouvé, en ruine. L'interprétation de ce dispositif est difficile, car il n'est pas accompagné par des textes explicatifs. Pourtant, les dispositifs qui le représentent (la maquette et le plan) fonctionnent par iconicité. La sous-unité (sU55) correspond à une vitrine exposant des figurines en métal et des objets en céramique. Il s'agit probablement d'objets de culte. Leur mise en exposition s'inscrit dans une muséologie d'objet.

Sur les documents de guidage, cette unité est considérée comme représentante des thèmes suivants : *La présence de l'empire romain*, *Les divinités et les cultes*, *Empereurs et divinités*, *La religion*, et *La vie et l'organisation municipale* ; elle correspond à l'espace XI. Nous déduisons de ces titres, qu'elle est confondue avec l'unité précédente, spatialement contigüe. Mais le titre le plus approprié aux dispositifs que nous venons de définir est *Les divinités et les cultes*. Selon, les documents de guidage, la visite de la séquence *Cadre de vie à Cemenelum* commence par l'unité *La vie domestique*. Ils suggèrent de visiter en deuxième lieu l'unité *La vie et organisation municipales* et d'aller par la suite vers la rotonde, présentant l'unité *Le cadre architectural*. Par la suite, il faut revenir à l'unité *Les divinités et les cultes*, avant de descendre au sous-sol. Pourtant, nous avons vu que cette dernière unité possède des dispositifs communs avec l'unité *La vie et organisation municipales*, ce qui signifie qu'elles doivent être visitées successivement.

i. Unité X

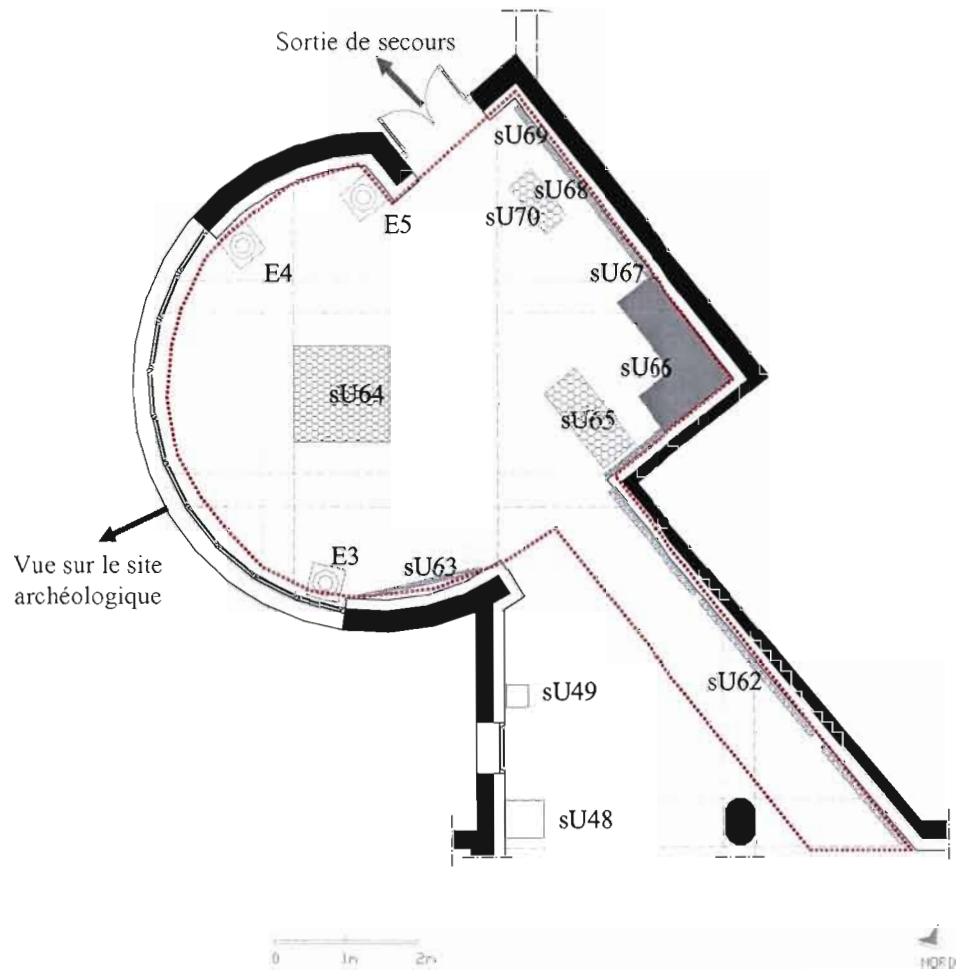


Fig. 38

Installée dans la rotonde (appelée aussi « belvédère »), cette unité présente l'architecture des principaux monuments du site archéologique de Cemenelum du III^{ème} au V^{ème} siècle après J.-C. C'est pratiquement la seule unité de l'exposition au contour précis et où les limites de l'unité expographique coïncident à peu près avec les limites du topos architectural. Elle constitue une entité architecturale et thématique indépendante, un isolat, c'est-à-dire une « section d'espace d'exposition inscrit dans un circuit, mais constituant un espace indépendant, isolé de l'espace ambiant de façon à en permettre une vision exclusive. » (A. Desvallées ; 1998 : 226).

La rotonde est un espace largement vitré, ouvert sur le site archéologique. Le contact avec l'extérieur, qui n'était pas nécessaire pour les thèmes précédents, devient indispensable quand il s'agit de présenter l'architecture du site. L'ambiance lumineuse de la rotonde contraste avec le « pénombre » des espaces précédents. C'est un espace assimilable à un « haut lieu » qui récompense le cheminement du visiteur par la découverte des vestiges, jusque là cachés derrière les murs du musée. L'espace de l'exposition est vectorialisé, tous les parcours qui peuvent être empruntés convergent vers la rotonde. La « vectorialité », pour reprendre le terme d'Andréa Semprini (A. Semprini : 1996)⁴, implique qu'il existe des lignes de mouvement, résultant de la mise en espace, qui conduisent le visiteur vers des endroits privilégiés de l'exposition.

La sous-unité (sU62) se trouve à l'entrée de la rotonde ; elle comprend un panneau intitulé *Cimiez 1983*, sur lequel sont accrochées des photos en noir et blanc, regroupées sous plusieurs titres : *Villa Jacob*, *Peintures murales*, *Expérience de dépose* et *Les restaurations*. Sont accrochés également sur ce panneau des textes explicatifs. Cette sous-unité comprend aussi trois panneaux sur lesquels sont collés des fragments d'enduit montrant les traces de peintures murales, retrouvés à la villa Jacob. La contextualisation de ces fragments d'enduit est réalisé au moyen des photos, qui constituent des indices, des représentations de leur espace référentiel.

La sous-unité (sU63) présente un plan du site de Cemenelum, accroché sur un grand panneau, intitulé *Cemenelum*. Au centre de la rotonde, nous trouvons la sous-unité (sU64) qui est une maquette proposant une reconstitution hypothétique des trois ensembles thermaux de Cemenelum au III^{ème} siècle après J.-C. Sa mise en espace centrale, permet une vision parallèle du site archéologique et de l'hypothèse de sa restitution. La maquette est une

⁴ Andréa Semprini, présente la vectorialité comme un processus guidant le visiteur selon un cheminement précis et vers un point précis (*ibid.*).

représentation tridimensionnelle des plans des monuments de Cemenelum, qui signifie grâce à des couplages semi-symboliques avec le site⁵.

La sous-unité (sU65) est composée d'un panneau intitulé *Les thermes du Nord à travers les siècles*. Il contient des photos commentées par des textes et trois maquettes exposées sur trois paliers et dans la même vitrine, proposant trois reconstitutions des thermes du Nord, présentées respectivement sous les titres suivant : *Le frigidarium des thermes du Nord au XIXème siècle*, *Reconstitution hypothétique des thermes du Nord au Vème siècle après J.-C.*, et *Reconstitution hypothétique des thermes du Nord de Cemenelum au IIIème siècle après J.-C.* Il s'agit de reconstitutions d'une partie des thermes de Cemenelum (celle du Nord) à des époques différentes.

Le dispositif de la sous-unité (sU66) consiste en deux vitrines accolées et perpendiculaires. Elles contiennent des objets retrouvés dans les thermes de Cemenelum. Il s'agit d'éléments de décor (objets en marbre, fragments de statues, de mosaïques et de fresques) et d'éléments d'installation technique (chauffage et adduction d'eau). La sous-unité (sU67) est un panneau sur lequel sont accrochées des photos, deux cartes et un schéma de l'Aqueduc de Mouraille, probablement celui qui alimentait Cemenelum en eau. La sous-unité (sU68) est un panneau présentant la topographie urbaine de Cemenelum à partir d'un plan accompagné de photos du site, commenté par un texte. Un autre panneau est présenté dans la sous-unité (sU69). Il est intitulé *L'amphithéâtre, les arènes* et propose des reconstitutions de ce monument par des plans, des coupes, des élévations et des perspectives. La sous-unité (sU70) est une maquette intitulée *Maquette du système du chauffage* qui développe des détails

⁵ « ... les rythmes et formes architecturales d'un musée archéologique de site qui font écho et riment avec les formes architecturales de tracé des ruines des thermes gallo-romains (cas du musée d'archéologie de Cimiez à Nice) ne font sens que dans le contexte de ce rapport du musée à son site-et à condition encore que l'on ait pris soin de bien renvoyer le visiteur à ce contexte par d'autres jeux de rimes (couleurs, matériaux, évocations graphiques) et de pointer la relation par l'implantation d'une maquette présentant une restitution du site dans un des volumes arrondi et vitré du musée ; volume dont la structure reprend une des formes caractéristiques du site et depuis lequel on peut comparer d'un seul coup d'œil les formes du site existant, les formes restituées par la maquette et la forme architecturale de la verrière du musée. » (J. Davallon ; 1999 : 98-99)

techniques des systèmes de chauffage et d'adduction d'eau des thermes. Elle est accompagnée d'un petit texte explicatif. Les éléments de la vitrine correspondant à la sous-unité (sU70) proviennent des bâtiments des thermes. Les trois éléments (E3), (E4) et (E5) correspondent à trois colonnes à chapiteaux corinthiens posées directement sur le sol et ne possédant pas d'étiquettes.

Nous remarquons que la majorité des sous-unités de la rotonde montrent des objets en rapport avec les thermes. Les autres monuments représentés, tels que les arènes et les aqueducs de Mouraille, n'occupent qu'un espace dérisoire de cette unité. Nous constatons également que les maquettes de la rotonde proposent des interprétations des thermes à des échelles et époques différentes. Elles sont toutes accompagnées de textes explicatifs, de dessins de reconstitution et de photos qui aident à les interpréter. Nous concluons que la particularité de l'unité expographique et architecturale de la rotonde, c'est qu'elle s'adresse à un public profane en lui proposant plusieurs types de dispositifs de médiatisation.

j. Unité XI :

À partir de cette unité, nous arrivons au sous-sol. À ce niveau, la logique de conception architecturale, articulée autour du thème basilical, est abandonnée. Cependant l'espace est organisé selon la même trame, ponctuée de colonnes. La salle d'exposition est plus étroite et moins élevée que celle du rez-de-chaussée. Elle ne bénéficie d'aucun éclairage naturel, puisqu'elle est complètement enterrée.

Les objets exposés dans la première unité consistent principalement en des sarcophages, des ossuaires, des urnes et objets funéraires, etc. Nous sommes donc bien dans la séquence *Les Rites et usages funéraires*. L'installation de ces objets au sous-sol, renvoie à l'image d'une crypte d'église ou de basilique. La mise en espace générale et la nature des artefacts exposés concourent pour produire des effets de sens par des couplages semi-symboliques ; la connotation occupe une part importante dans ce processus.

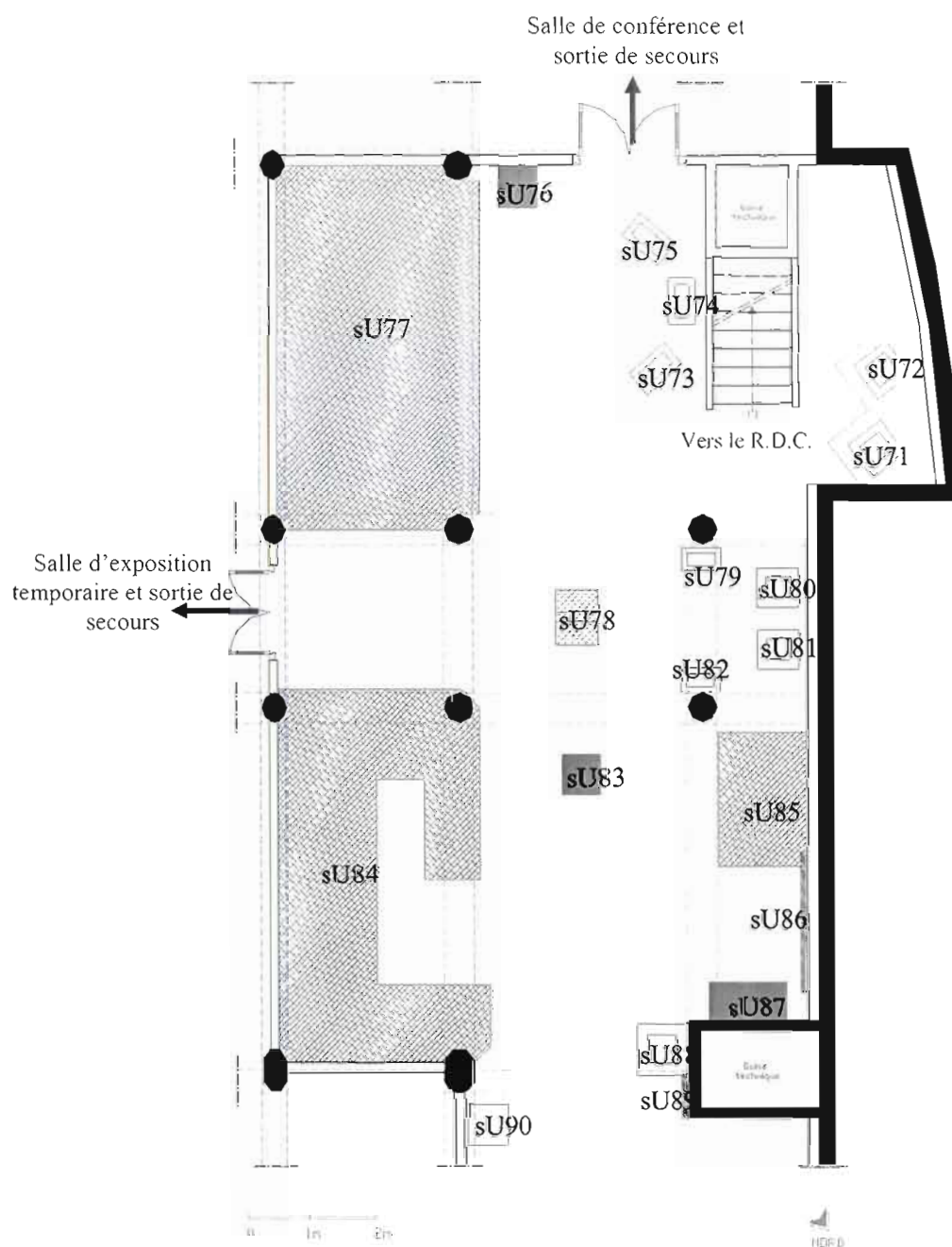


Fig. 39

Les documents de guidage présentent cette séquence avec des titres similaires. Il n'y a pas d'ambiguïté sur sa désignation. Ses limites spatiales sont claires. Elle présente les deux rites d'enterrement prédominants, observés à Cemenelum du Ier au IVème siècle après J.-C., à savoir l'incinération et l'inhumation. Ces rites sont exposés ensembles, sans une véritable séparation spatiale ou thématique entre les dispositifs qui les représentent. Les artefacts

exposés ici, ont été trouvés dans plusieurs nécropoles de Cemenelum, mais ils sont présentés mélangés, d'où la difficulté de segmenter la séquence en unités. Pour analyser l'exposition, nous considérons seulement les sous-unités, nous en dénombrons dix neuf.

La sous-unité (sU78), installée au milieu de la salle, est un dispositif composé de deux petites planches à plan incliné, séparées par une troisième planche horizontale plus petite. Elles sont exécutées avec des moulages de polystyrène et présentent chacune un texte. En voici les titres : *Les rites funéraires*, *Rites d'inhumation* et *Rites d'incinération*. Les textes sont traduits en braille et reproduisent en relief les formes de quelques objets exposés dans toute la salle (stèles, sarcophages, autels, ossuaire, etc.). C'est une introduction générale au thème et c'est le seul texte explicatif de la séquence, car les étiquettes ne présentent pas beaucoup d'informations sur les objets qu'elles commentent.

Les sous-unités (sU71) et (sU72) consistent en deux autels, disposés à l'entrée de la salle et portant des épigraphies. Les sous-unités (sU73) et (sU75) sont deux ossuaires, posés en bas des escaliers et difficilement accessibles. La sous-unité (sU74) est un couvercle d'ossuaire, placé entre les deux ossuaires précédents. Ces objets sont présentés sans aucune contextualisation ni une véritable explication. La sous-unité (sU76) correspond à une vitrine présentant des urnes funéraires en céramique, des lampes à huile et des fioles à parfum.

Le dispositif que nous désignons par la sous-unité (sU77) est un diorama représentant *La nécropole Nord* (c'est son titre). En arrière-plan, deux grandes peintures représentent un paysage rural. Sur le socle surélevé et couvert de terre du diorama, se dressent des stèles funéraires, numérotées et interprétées sur des étiquettes. Au bord, un ossuaire est « enterré » dans le socle, ses deux faces extérieures sont couvertes par deux parois transparentes.

Le diorama est un dispositif de spatialisation, qui permet de contextualiser les objets exposés, en mettant à l'œuvre des relations de type objet/fond. Il dispose d'objets reproduits ou originaux dans un espace précis dont l'articulation en un tout forme une image : « L'exposition, quand elle fait place au diorama et au *period room*, fournit aux visiteurs une

image au sens de Peirce : elle agence des objets réels dans un espace déterminé, pour faire qu'il représente, par le jeu d'une analogie qualitative de similitude, un certain état du monde hors musée, invitant les visiteurs à le reconnaître et à le décoder, comme ils le font pour percevoir une situation « réelle ». » (R. Monpetit ; 1996 : 58).

Le diorama de *La nécropole Nord* contient outre les vraies choses ayant réellement appartenues à cette nécropole, le décor. La nécropole du Nord est l'objet dynamique de ce dispositif expographique, son espace référentiel. Elle est représentée à partir d'éléments retrouvés sur ce site (des representamens). Le décor informe sur l'échelle réelle de la nécropole. La mise en exposition, permet de construire des effets de sens par des rapports iconiques et indiciars : l'interprétation est rhématique.

Les sous-unités (sU79), (sU80), (sU81) et (sU82) consistent en deux autels gravés d'épigraphies et deux stèles. Ces objets ne sont pas intégrés aux dioramas et ne bénéficient d'aucune mise en exposition de ce type. Ils sont posés sur des socles, avec des étiquettes en moulage de polystyrène. Rien ne permet de comprendre pourquoi ils sont exclus des dioramas. La sous-unité (sU88) est un autel portant des épigraphies, traduites sur l'étiquette qui l'accompagne.

En ce qui concerne la sous-unité (sU83), c'est une vitrine montrant des urnes funéraires en céramique et des lampes à huile. Le dispositif de la sous-unité (sU85) représente (d'après l'étiquette) une « Reconstitution de tombes à incinération, II^{ème} siècle après J.-C. Cimiez, nécropole Torre di Cimella (700m au sud des thermes) ». Il contient essentiellement des urnes, des lampes à huile et des ossuaires à incinération, retrouvés dans cette nécropole. Les objets sont implantés dans du sable, couvrant un socle surélevé ; l'ensemble est protégé par des parois en verre constituant une sorte de vitrine. À côté de ce dispositif, est accroché un panneau (sU86), dont une partie est réservée à la présentation de la nécropole Torre di Cimella. Il s'agit de photos en noir et blanc prises à la nécropole. Le rapport des images et des objets à la nécropole est du type indiciaire. L'autre partie du panneau présente par des photos une autre nécropole, appelée Cap de Croix.

La sous-unité (sU87) est une vitrine exposant des urnes funéraires en céramique et en verre, des assiettes, des lampes à huile, un vase en céramique, des coupes et un support en verre. La sous-unité (sU84) consiste en un deuxième diorama. Il représente un paysage funéraire, reconstitué par les éléments suivants : une restitution de tombe à inhumation sous tuile avec squelette, deux débris du décor d'un sarcophage, une urne funéraire en marbre sculpté, ainsi que quatre sarcophages dont un est paléochrétien. Le décor de fond du diorama est une peinture représentant un paysage rural. Contrairement au diorama précédent, ce paysage est imaginaire, il ne se réfère à aucune nécropole réelle. Son espace référentiel est donc fictif. La sous-unité (Su89) consiste en un panneau intitulé *Nécropole de la galère*, présentant six photos en noir et blanc.

Nous constatons que les autels sont dispersés un peu partout dans l'espace de la séquence. Les vitrines exposent essentiellement des urnes funéraires et des objets qui étaient déposés en offrande, regroupés par série selon leur usage, leur matériau ou même leur forme. Elles ont une mise en exposition minimaliste. Somme toute, une subdivision de la séquence en unités, suivant les nécropoles aurait pu être possible et aurait permis une meilleure perception des objets.

k. Unité XII

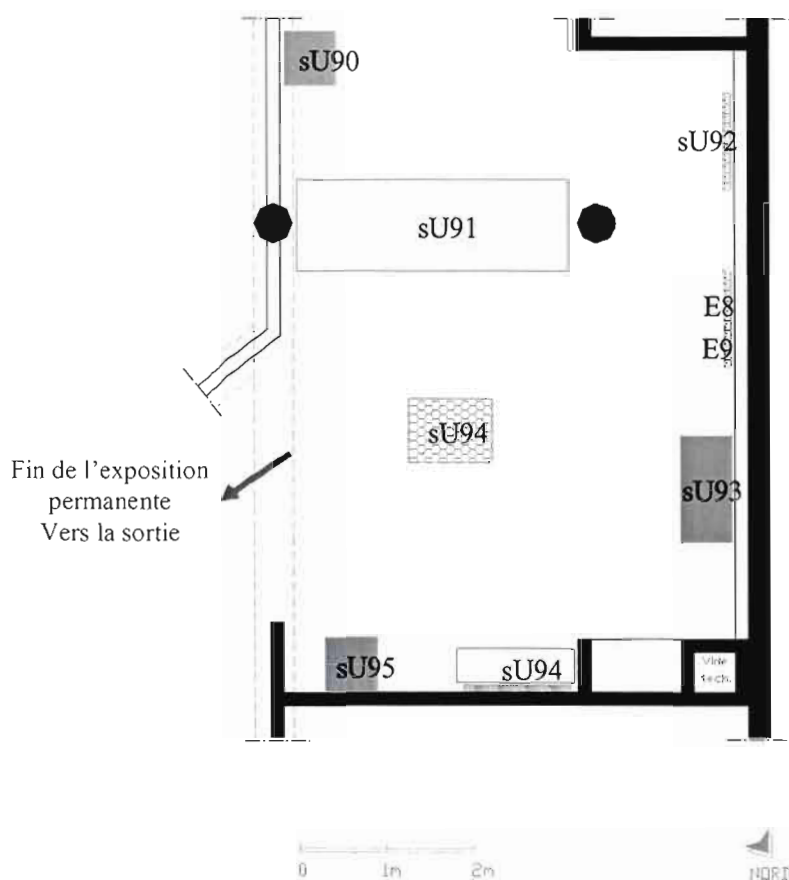


Fig. 40

Cette séquence expose des objets trouvés à Cemenelum ou en rapport avec ce site et qui datent du IV^e au V^e siècle. Comme la séquence précédente, elle n'est pas divisée en unités, mais ses limites sont claires et les documents de guidage sont unanimes à propos de son titre et de son contenu : *L'époque paléochrétienne*.

La sous-unité (sU90) est une vitrine qui contient des éléments décoratifs en marbre, des objets de toilette et de parure (épingles, bracelet, bijoux, épingle à cheveux en ivoire...), des fragments de céramique, des pièces de monnaies et une lampe à huile. Dans la sous-unité (sU91), nous trouvons un grand sarcophage avec couvercle, à côté duquel sont posés des

relevés (plans, coupes, élévations) qui le montrent tel qu'il a été retrouvé, dans son site d'origine. L'ensemble est présenté sur le même socle. La sous-unité (sU92) est une plaque portant une inscription, présentée sur un support en bois portant une étiquette. Les éléments (E8 et E9) sont deux plaques gravées d'épigraphies. Ils n'ont pas d'étiquette et ne sont pas interprétés. La sous-unité (sU93) est une vitrine exposant des objets en céramique (vases, fragments d'assiettes, lampe à huile ...), provenant d'Afrique du Nord. Nous remarquons que la séquence expose principalement des objets en céramique. Nous en distinguons deux types, le premier est observé cette dernière sous-unité (sU93), c'est la céramique sigillée claire. Le second, est la céramique paléochrétienne, produite en Provence et dont nous voyons des échantillons dans la vitrine de la sous-unité (sU95).

La sous-unité (sU94) a des frontières virtuelles. Elle contient des dispositifs qui représentent le même objet : il s'agit d'une maquette, intitulée *Baptistère de Cimiez*, reconstituant l'ensemble épiscopal de Cimiez, et de trois dessins de reconstitution du baptistère accrochés au mur. Ces derniers consistent en une axonométrie, une élévation et une perspective en aquarelle. Rappelons qu'une reconstitution in situ de la forme de la toiture du baptistère à échelle réelle est visible sur le site archéologique. Mais à la différence de la mise en espace des maquettes de reconstitution des thermes que nous avons vues à la rotonde, ici aucune vue sur le site n'est possible.

L'emplacement de la séquence au sous-sol la coupe complètement de l'extérieur et des vestiges. Pourtant, le baptistère est un monument important qui renseigne sur le cadre architectural de Cemenelum. Il n'est pas présenté dans la séquence consacrée à l'architecture de la cité. Son emplacement est justifié par une autre logique de mise en exposition : étant donné qu'il appartient à la période paléochrétienne et que celle-ci marque la fin de Cemenelum, il est placé à la fin de l'exposition, au sous-sol. Les conditions d'interprétation des dispositifs de reconstitution du baptistère auraient pu être meilleures si ces derniers étaient installés dans un espace comme la rotonde, en relation directe avec le site.

L'analyse montre que les limites entre les deux séquences ne sont pas claires. Elles possèdent quelques objets en commun. Certains occupent des positions frontalières, tel que le

sarcophage de la sous-unité (sU91). D'après les documents de guidage, la séquence du paléochrétien, invoque la période de déclin de Cemenelum ; c'est une évocation des derniers moments de la vie urbaine de cette cité, correspondant à l'époque paléochrétienne (*Guide du visiteur de Cimiez*). Les vitrines que nous voyons dans ce thème contiennent des objets que les habitants de Cemenelum laissèrent derrière eux, après la chute de la cité, pour aller se réfugier sur la colline du château. Ces informations ne sont pas données dans l'exposition et les séquences manquent de dispositifs de contextualisation. *La période paléochrétienne* marque non seulement la fin de Cemenelum mais aussi la fin de la visite de l'exposition.

I. Conclusion de l'analyse du musée archéologique de Nice-Cimiez : une mise en exposition qui n'est pas mise en espace

L'analyse de l'exposition du musée archéologique de Nice-Cimiez montre que le regroupement spatial des objets en unités expographiques ne correspond pas aux unités textuelles annoncées par les documents de guidage. En l'absence de logique d'exposition claire, il est difficile de saisir la signification de la mise en espace des unités expographiques à partir de la mise en exposition. La syntagmatique textuelle ne peut être définie qu'à partir des documents de guidage en tant que discours d'accompagnement. En conjuguant les interprétations données par les documents de guidage aux dispositifs de l'exposition et leurs contenus réels, tels que nous les avons déterminés ci-dessus, nous avons redéfini les unités expographiques dans l'espace de l'exposition en fonction des séquences. Ce travail nous a permis de constater les décalages entre la mise en espace architecturale et la mise en espace expographique et de dégager, par la suite, les stratégies de mise en espace et de mise en exposition.

1. Redéfinition des unités de l'exposition et de leur mise en espace en fonction des séquences

À partir de l'analyse des objets et dispositifs expographiques, nous avons dégagé les unités suivantes, que nous définissons en fonction des séquences de l'exposition :

- Niveau rez-de-chaussée :

- Séquence 1 : *Les grandes civilisations méditerranéennes*

* unité 1 : La Grèce, l'Etrurie et la Grande Grèce

* unité 2 : La période hellénistique

* unité 3 : L'extension de l'empire romain

- Séquence 2 : *Les échanges commerciaux*

* unité 1 : Les routes maritimes

* unité 2 : Les routes terrestres

- Séquence 3 : *Des ligures aux romains*

* unité 1 : Des ligures aux romains

* unité 2 : Les routes terrestres

- Séquence 4 : *Cadre de vie à Cemenelum*

* unité 1 : La vie domestique

* unité 2 : Les artisans et les commerçants

* unité 3 : La vie et organisation municipales

* unité 4 : Les divinités et les cultes

* unité 5 : Le cadre architectural

- Niveau sous-sol :

- Séquence 5 : *Les rites et usages funéraires*

- Séquence 6 : *L'époque paléochrétienne*

En se basant sur l'analyse de la mise en espace des dispositifs expographiques de l'exposition et sur la définition des unités que nous venons de proposer, nous avons redessiné schématiquement sur les plans de l'exposition les limites spatiales effectives de chaque séquence, ainsi que l'emplacement des unités (Fig. 41 et 42). À partir de ces plans, nous pouvons constater les empiétements des séquences et des unités les unes sur les autres, ce qui veut dire que celles-ci possèdent des dispositifs en commun.

En effet, le décroissement de l'espace de l'exposition du musée archéologique de Nice-Cimiez, rend la distinction entre les thèmes difficile ; la suppression des murs induit la disparition des seuils. Néanmoins, l'analyse de l'espace expositionnel montre l'existence d'autres stratégies d'articulation spatiale et sémantique. Ainsi, nous identifions des unités, des sous-unités et des éléments marqueurs de seuils : il s'agit de dispositifs dont le contenu représente plusieurs thèmes et sujets en même temps, lesquels sont spatialement contigus. Ils sont placés aux niveaux des frontières communes des entités qu'ils représentent. Nous les qualifions de dispositifs charnières ou pivots (exemple : la maquette représentant un navire de commerce romain articulant le passage de l'unité *La période hellénistique* de la séquence *Les grandes civilisations méditerranéennes*, à l'unité *Les routes maritimes* de la séquence voisine *Les échanges commerciaux*). Bien que ces dispositifs aient le statut d'articulateur, nous pensons qu'ils ne remplacent pas les seuils traditionnels, engendrés par le cloisonnement. D'abord parce qu'ils sont difficilement perçus en tant que seuils, notamment à cause de l'absence de frontières entre les séquences qu'ils articulent. Ensuite, parce que ces dispositifs ne bénéficient pas d'un traitement spatial et esthétique particulier qui permet de les identifier dans leur fonction de pivot.

Nous remarquons que la disposition spatiale des unités ne correspond pas à la succession narrative racontée dans les documents de guidage. Les parcours de visite ne respectent pas la mise en espace réelle de l'exposition. Le programme narratif proposé dans les documents de guidage et prévu par les concepteurs (le dit) est en déphasage avec celui que nous pouvons construire à partir de la lecture de la mise en espace de l'exposition (le vécu).

LEGENDE :

- Les grandes civilisations méditerranéennes
- Des ligures aux romains
- Les échanges commerciaux
- Le cadre de vie à Cemenelum
- Unité

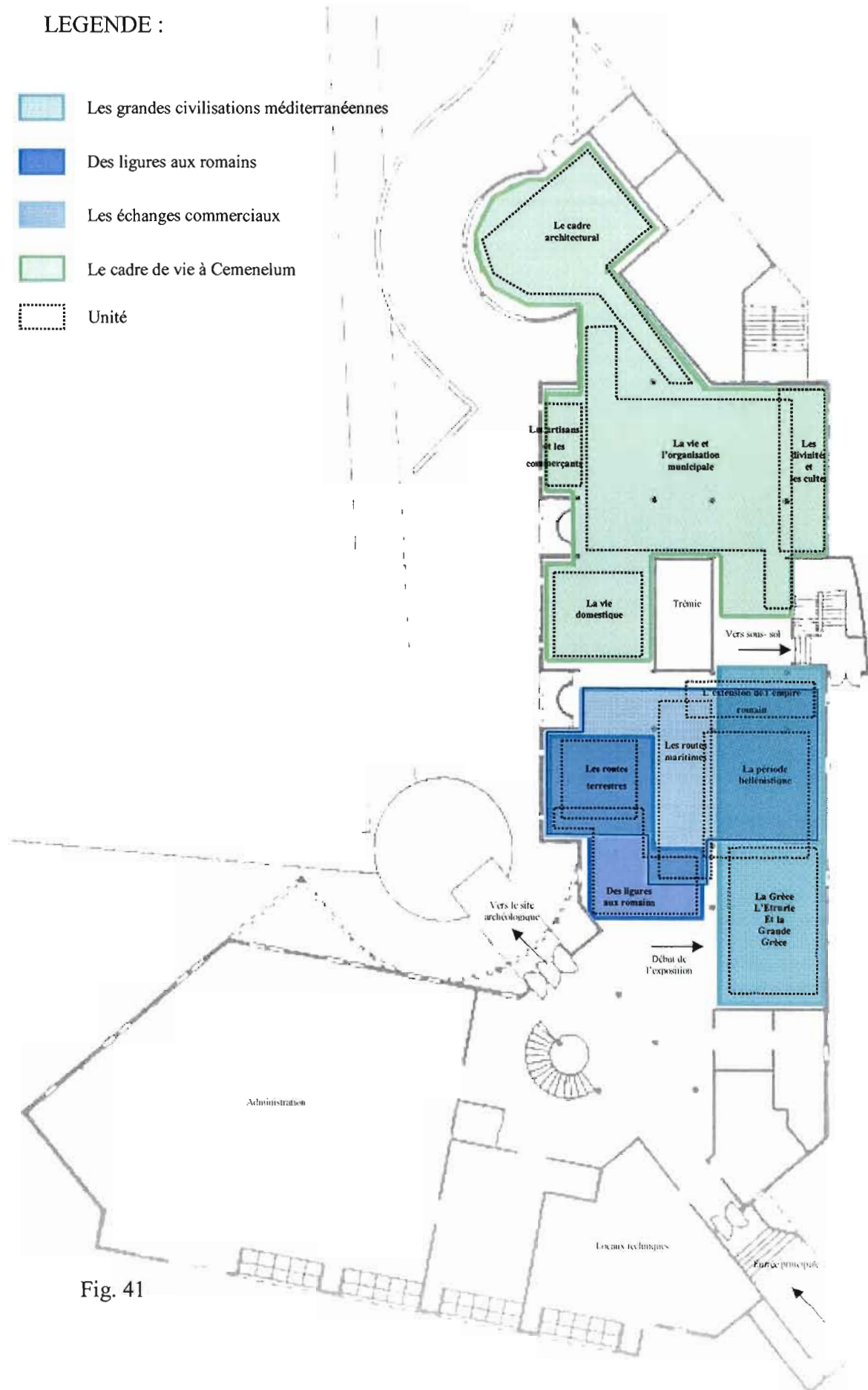


Fig. 41

LEGENDE:

- Les rites et usages funéraires
- L'époque paléochrétienne

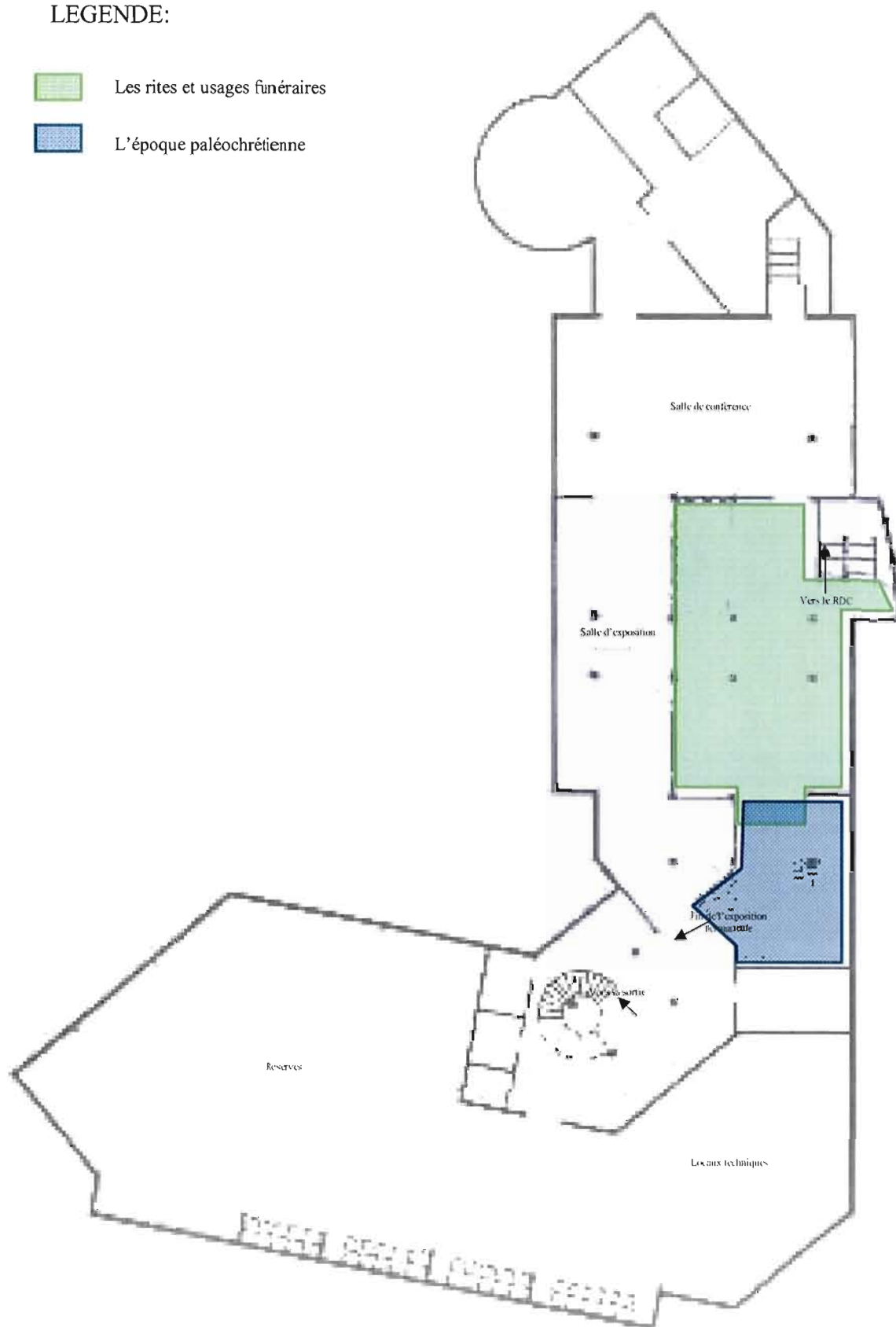


Fig. 42

Théoriquement, les thèmes et les objets de l'exposition sont organisés selon un programme narratif qui suit un parcours chronologique. Le visiteur est supposé évoluer « métaphoriquement » dans le temps, chaque fois qu'il avance « physiquement » dans l'espace. Cependant, les unités temporelles représentées par les dispositifs expographiques ne sont pas mises en espace selon un plan linéaire. Elles sont éparpillées dans la salle et leur succession temporelle n'est pas perceptible. En outre, les indications matérielles de l'évolution chronologique dans l'espace ne sont pas claires, d'autant plus que les titres des séquences et des unités ne sont pas indiqués dans l'exposition et qu'il n'existe aucun sens de la visite.

En réalité, la mise en espace de l'exposition est tantôt faite selon une logique chronologique, en rapprochant des dispositifs datant de la même époque ou d'époques successives ; tantôt, selon une logique spatiale et géographique, c'est-à-dire que les objets qui ont été trouvés au même endroit sont regroupés ensemble, ce qui entraîne une confusion entre l'espace et le temps. Les différents dispositifs expographiques portent souvent des dates qui permettent de les situer sur un axe chronologique qui les définit dans le temps les uns par rapport aux autres (l'axe des diachronies). Cependant, étant donné que le parcours dans l'exposition est libre, c'est au visiteur de redistribuer les dispositifs sur cet axe. La disposition et la mise en espace des séquences ne correspondent pas à une mise en exposition qui constitue un texte expositionnel. Le faire du visiteur suivant les relations entre les séquences ne correspond pas à un contenu. Corrélativement, la visite de l'exposition se fait sans aucun programme de découverte et le parcours spatial, propulsé par le programme narratif donné par les documents de guidage, est fictif.

Ainsi, il est difficile de rattacher les unités aux séquences, puisque plusieurs d'entre elles appartiennent à plusieurs séquences à la fois et possèdent des dispositifs en commun. À partir de ces plans, nous remarquons que les nouvelles limites des séquences ne correspondent pas à celles définies par les documents de guidage et que celles-ci ne suivent pas la mise en espace basilicale résultant du travail architectural. D'où le décalage entre la mise en espace architecturale et la mise en espace expographique.

2. Décalage entre la mise en espace architecturale et la mise en espace expographique

Au musée archéologique de Cimiez, la mise en espace est construite à partir de deux points de vue : l'un est architectural, c'est celui de l'architecte, il est spatial ; l'autre est expographique, c'est celui du conservateur, il est discursif. Il en découle que l'exposition possède deux catégories d'unités, résultant de deux logiques de mise en espace différentes. Nous distinguons les unités architecturales et les unités expographiques.

Le premier type d'unité, est impulsé par le plan basilical de l'espace. Il dicte un mode de visite particulier, qui suit les principes intrinsèques à ce type d'espace. Dans l'espace de l'exposition, les unités basilicales (nef, bas-côté, abside, chapelle...), qui sont des topoï architecturaux, ne sont pas perceptibles, à cause des agencements expographiques. À titre d'exemple, la nef centrale, important axe de déplacement (à l'instar d'un axe d'ascension), est impraticable parce qu'elle est interrompue par les dispositifs expographiques, installés sur ce parcours. En conséquence, les unités basilicales n'existent que sur les plans de l'architecte ou si nous imaginons l'espace de l'exposition vide. Dans ce contexte nous ne leur reconnaissons qu'une existence virtuelle.

La mise en espace des secondes unités (du type expographique) est soumise à une logique de mise en discours ; l'espace est organisé dans ce cas sur le contenu. L'analyse que nous venons d'effectuer montre que l'exposition est organisée selon un texte narratif (des thématiques), qui gère les séquences et les unités. La mise en exposition répond à un principe de classification du discours. Elle applique un modèle d'organisation qui fonctionne en langue naturelle. Les dispositifs expographiques sont mis en relation à partir d'un référentiel linguistique. L'articulation des séquences, unités, sous-unités... ne se fait pas à partir de l'espace mais suivant un programme discursif, le plus souvent indépendamment de la mise en espace architecturale. Corrélativement, l'espace architectural n'est pas contrôlé par l'expographie. La mise en espace architecturale, qui reprend une composition et une esthétique basilicale, est incohérente avec la mise en espace expographique, organisée selon un plan libre à la recherche de transparence. L'architecture apparaît comme une œuvre

indépendante du programme expographique⁶. Bien que le traitement esthétique de l'espace expositionnel se réfère aux composants du site archéologique, les représentations déployées sont devenues illisibles à partir du moment où les collections ont été installées dans cet espace. De ce fait, la lecture de l'espace et celle de l'exposé se font séparément⁷. Les couplages semi-symboliques, résultant de la superposition de l'espace architectural à l'espace expographique, peuvent parfois se développer dans un sens différent de celui porté par le dispositif ou attendu par les concepteurs de l'exposition, ce qui constitue une menace pour l'interprétation. Ce risque est d'autant plus important que le fonctionnement sémiotique des dispositifs du type architectural est complètement connotatif et que la communication dépend en l'occurrence des qualités esthétisantes de l'espace.

Le fonctionnement verbal de l'exposé explique pourquoi le musée privilégie les visites guidées. Avec ce type de visite il devient possible de pallier les défaillances de la médiatisation opérée par les dispositifs expographiques. La présence d'un médiateur humain (le guide) permet de contextualiser verbalement les objets de l'exposition en les inscrivant dans une trame interprétative. Une telle trame se développe soit discursivement dans une thématique bien définie, soit narrativement par un scénario qui livre à une histoire. D'ailleurs le musée propose plusieurs thèmes et scénario de visites guidées. Dans ces visites, la mise en espace n'a plus d'importance dans le travail de production de signification des objets exposés.

⁶ Nous touchons ici à un problème architectural délicat qui a provoqué de nombreuses polémiques. À ce sujet Stanislas Von Moos a écrit : « les architectes ont pris le musée comme prétexte à des inventions formelles qui semblent surtout avoir pour fonction de montrer à quel point ils sont eux-mêmes artistes et comme tels veulent être pris au sérieux. C'est ainsi qu'on peut mettre en regard certaines architectures de musée avec des œuvres d'art. » (S. Von Moos ; 1996 : 14).

⁷ Cette situation nous rappelle une anecdote sur le musée des arts décoratifs de Frankfort ; son concepteur, l'architecte américain Richard Meier, a demandé que l'inauguration officielle soit faite, avant que la collection n'y soit installée. Ceci montre à quel point l'exposé peut être considéré comme une nuisance visuelle et sémantique qui menace la perception de l'architecture.

3. Définition des stratégies de mise en exposition

En se basant sur l'analyse des dispositifs expographiques du musée archéologique de Nice-Cimiez et de leur mise en espace, nous dégagons trois stratégies de mise en exposition : une mise en exposition focalisée sur l'objet, une mise en exposition contextualisante mais indépendante de la mise en espace architecturale et une mise en exposition associant la mise en espace architecturale.

La *mise en exposition centrée sur l'objet*, néglige la mise en espace architecturale et la médiatisation est réduite à son minimum. L'objet est présenté soit dans un groupe à l'intérieur d'une vitrine et selon une logique taxinomique sérielle (par genre, par style de décor, etc.), soit isolément avec une mise en exposition rudimentaire (au meilleur des cas avec un socle et une étiquette). En abolissant tout intermédiaire entre les objets et le public, on exige du visiteur un certain degré de savoir-faire. Sa visite risque de se transformer en épreuve de recherche de repères, susceptibles de guider sa quête de connaissance (S. Zunzunegui ; 1996 : 99-100). L'analyse de l'exposition du musée archéologique de Nice-Cimiez montre que la mise en exposition centrée sur l'objet est dominante. C'est pour cette raison que la mise en exposition des unités ne peut être déduite de la mise en espace des dispositifs expographiques.

Pour une *mise en exposition contextualisante mais indépendante de l'enveloppe architecturale*, le travail de mise en espace est important au sein du dispositif expographique même, puisque c'est l'organisation interne de celui-ci qui va permettre la production de la signification par des relations intra-topiques. Ce type de dispositif peut être présenté dans des enveloppes architecturales neutres sans que cela nuise à leur fonctionnement cognitif. C'est une mise en exposition fondée sur des concepts. Elle traduit le point de vue du concepteur de la mise en exposition. Les vitrines avec les peintures représentant des scènes de vie d'époque présentées dans l'unité *La vie domestique* et les dioramas de la séquence *Les rites et usages funéraires* sont un bon exemple de cette mise en exposition. Ces dispositifs fonctionnent indépendamment de l'enveloppe architecturale. C'est une mise en exposition qui ignore les données architecturales de l'espace. L'enveloppe architecturale n'est pas intégrée au dispositif expographique ; bien au contraire elle dérange sa lecture.

La mise en exposition associant l'enveloppe architecturale est fondée sur une idée qui est mise en espace grâce à la collaboration de l'enveloppe architecturale, transformée en dispositif de contextualisation pour l'exposé. Le travail de mise en espace acquiert une très grande importance car la production des effets de sens en dépend. Mais vu que la mise en espace fonctionne sur la connotation, il est important d'explicitier le principe organisateur par la mise en exposition (la logique ou l'idée qui permet d'organiser l'espace et les objets), sans quoi ce type de dispositif ne peut pas être compris par un visiteur non averti. Le degré d'intégration entre la mise en espace architecturale et la mise en exposition est censé être très fort ici. Néanmoins, l'analyse de l'exposition du musée archéologique de Nice-Cimiez a montré qu'il est difficile de saisir les effets de sens résultant de cette association, sans doute à cause de la non pertinence des choix expographiques. La mise en exposition de la statue d'Antonia par exemple, investit la mise en espace architecturale de l'unité et lui attribue des significations symboliques qui sont d'ordre connotatif.

En résumé, le musée présente des stratégies de mise en exposition aux logiques parfois contradictoires. La mise en exposition focalisée sur l'objet nécessite un visiteur averti. La mise en exposition contextualisante mais indépendante de la mise en espace, s'inscrit dans une démarche vulgarisatrice de démocratisation culturelle. En proposant des dispositifs de médiatisation, elle permet au visiteur ordinaire d'accéder intellectuellement à l'objet. Toutefois, lorsqu'elle est opérée dans une enveloppe architecturale signifiante, mais qui n'est pas prise en compte dans le travail expographique, elle risque d'être dérangée par des bruits sémantiques et visuels résultant de la mise en espace architecturale. La mise en exposition qui associe expographie et architecture est supposée être créatrice d'ambiances qui permettent une meilleure contextualisation de l'objet. Mais l'analyse de l'exposition du musée archéologique de Nice-Cimiez montre que le moindre décalage entre les choix de mise en espace architecturale et de mise en espace expographique peut être fatal. La médiatisation n'est pas garantie dans ce cas mais il faut l'acquérir par des stratégies expographiques judicieuses. Signalons enfin que le musée est équipé pour recevoir des visiteurs non voyants et handicapés et qu'il propose quelques dispositifs interactifs, destinés à un public non averti. En fait, tout est orchestré pour avoir une apparence d'un musée démocratisé, mais la réalité est autre.

CONCLUSION DE LA THESE

Les trois expositions que nous venons d'analyser présentent des logiques de mise en exposition différentes qui n'englobent pas la mise en espace de la même façon et qui fonctionnent selon des organisateurs différents. Par organisateur, nous entendons le point de vue sur l'espace référentiel qui permet d'organiser l'espace empirique selon une certaine logique. Nous distinguons des mises en exposition dont l'organisateur est discursif, des mises en exposition dont l'organisateur est spatial et des mises en exposition dont l'organisateur est esthétique⁸.

L'organisateur discursif, implique que le travail de mise en exposition, permettant la construction des représentations du programme narratif, est très élémentaire ; il néglige le plus souvent la mise en espace. C'est le cas d'une bonne partie de l'exposition du musée archéologique de Nice-Cimiez. Les dispositifs architecturaux produisent de la signification indépendamment des dispositifs expographiques. Ces derniers sont en conflit avec l'espace architectural. Pour un organisateur discursif, la mise en exposition est tributaire du travail scientifique sur les objets exposés qui définit, à partir de savoirs préalables, les lignes

⁸ « 'Aesthetic' may be defined as relating to the theory of the perception of beauty. Although it is most frequently applied to things which are appreciated for their visual appearance, it may be applied equally to any sensed phenomenon, be it listening to a piece of music, touching something exquisite, tasting a marvelous gâteau or the like.[...] From a design point of view, in an aesthetic exhibition, objects will need to be presented sensitively, and such a way that their particular visual qualities can be fully appreciated. This may well require an environment which is also aesthetically pleasing, thus heightening the emotive response in the viewer." (M. Belcher ; 1991 : 60). [Nous traduisons : « L'« esthétique » peut être définie comme se rapportant à la théorie de la perception du beau. Bien qu'elle qualifie le plus souvent des choses appréciées pour leur apparence visuelle, elle peut également être retrouvée dans n'importe quel phénomène sensible, en écoutant un morceau de musique, en touchant quelque chose d'exquis, en goûtant un excellent gâteau ou quelque chose de semblable [...]. Du point de vue de la conception, dans une exposition esthétique, les objets auront besoin d'être présentés sensiblement et c'est de cette manière que leurs qualités visuelles particulières peuvent être pleinement appréciées. Cela exigerait un environnement esthétiquement plaisant, qui accentue la réaction émotive du visiteur. »]

directrices de leur disposition. Même si les objets présentés sont inscrits dans une histoire racontée dans les textes de l'exposition (comme c'est le cas dans *Le guide du musée archéologique de Cimiez*), la médiatisation reste peu fiable. En l'absence d'une logique de mise en exposition, la narration n'est pas perceptible dans le travail expographique.

Pour ce type d'organisateur, l'exposition est organisée selon un texte narratif (des thématiques), qui gère les séquences et les unités. La mise en exposition répond à un principe de classification du discours. Elle applique un modèle d'organisation qui fonctionne en langue naturelle. Il en découle que les dispositifs expographiques sont mis en relation à partir d'un référentiel linguistique. L'articulation des séquences, unités, sous-unités, etc., ne se fait pas selon une logique spatiale mais selon une logique verbale. Résultat, l'espace n'est pas contrôlé par l'expographie et la mise en espace est quelque chose de difficile à saisir. Lorsque l'organisateur est discursif, le degré d'intégration espace/exposé est faible et la médiatisation est minimale.

L'organisateur spatial, présente une mise en exposition construite principalement sur une logique de mise en espace. L'échelle, l'agencement, la disposition des objets dans l'espace... influencent leur perception et leur lecture. La modalité de fonctionnement d'une telle mise en exposition s'appuie sur un traitement de l'organisation spatiale de l'exposé pour en faire un ensemble de signification, lequel va appeler de la part du visiteur une activité d'exploration. L'expographie n'utilise que très peu d'outils d'exposition. La mise en espace est le principal producteur de signification du dispositif expographique. Cependant elle fonctionne sur la connotation. Elle peut être soit le résultat du travail architectural (comme par exemple *La salle de l'architecture* dans l'exposition *Trésors de la Méditerranée*), soit une création de l'expographie (comme c'est le cas de *La salle des lits* de la même exposition).

L'organisateur esthétique, correspond au cas où l'expographie met en espace quelque chose (un objet, une idée, un point de vue...) à travers un traitement plastique spécifique de l'espace expositionnel. Il permet de poétiser l'espace, en lui attribuant une dimension romantique. C'est l'exemple des séquences de Jean Vilar et de Paul Puaux de l'exposition *Avignon, un rêve que nous faisons tous*. Nous en trouvons un exemple aussi à l'exposition

Trésors de la Méditerranée : il s'agit des vitrines de la *Salle du navire*. Dans ce cas, la communication passe par une appréhension sensible des qualités formelles et esthétiques du dispositif expographique et de l'espace, qui sont fortement associées à la dimension cognitive de l'objet exposé. Nous classons les expositions qui empruntent un organisateur esthétique dans la catégorie émotive (*emotive exhibitions*) au sens de Michael Belcher (1991) ; elles sont conçues dans l'intention d'avoir un effet sur l'émotion du visiteur.

L'organisateur discursif est lisible, tandis que les organisateurs spatiaux et esthétiques sont visibles. Le fonctionnement symbolique des dispositifs expographiques, dont l'organisateur est esthétique ou spatial, stimule des expériences mentales chez le visiteur. Les analyses respectives des trois expositions, montrent qu'une médiatisation optimale est obtenue par une mise en exposition qui combine les trois types d'organisateur que nous venons de présenter. Le dispositif expographique doit opérer la superposition de la logique de l'espace à celle du discours pour produire une situation de communication construite à partir d'un point de vue ou d'une idée. Lorsque les trois organisateurs sont fusionnés, la production de signification s'effectue par un procédé de couplage de l'organisation spatiale des dispositifs, de l'espace expositionnel et de leurs qualités esthétiques avec un signifié discursif, qui représente un point de vue sur l'objet présenté. Compte tenu de la nature plastique et spatiale du signifiant, ces couplages engagent des effets perceptifs et sensibles sur le visiteur. Les connotations générées par la mise en espace, peuvent être maîtrisées par les outils expographiques « scriptovisuel » et exploitées à des fins d'interprétation. L'espace expositionnel est alors complètement contrôlé et la médiatisation est optimale.

Lorsque la médiatisation est optimale, les dispositifs expographiques sont textualisés, et ceci grâce à l'intégration de l'exposé à l'espace et de leur inscription dans une trame narrative explicitée par la mise en exposition. L'espace est considéré comme un système de signe seulement si ses éléments constitutifs peuvent faire signes, c'est-à-dire s'ils sont sémiotisés. L'exposition est textualisée par la manifestation des significations obtenues par le jeu de signifiants divers liés à l'usage et la perception de l'espace et de l'exposé. Cette perception s'organise lors de l'appropriation discursive de l'exposition par le visiteur, en procédant à un travail d'articulation et de mise en relation. La structuration et la configuration

de l'espace permettent une organisation du discours. Elles orientent la signification par la connexion d'une série d'espaces marqués par leur fonction narrative : « La structuration de l'espace permet donc également une organisation du discours. [...] À chaque sujet peut correspondre une configuration spatiale ; le discours connecte une série d'espaces marqués par leur fonction narrative, certains préexistant à l'action du sujet, d'autres se construisant par son action à une référence énonciative. Mais l'espace n'est pas mis en discours comme un simple cadre accueillant les étapes narratives ; il fonctionne plutôt comme un système d'étapes potentielles actualisé et dynamisé par des objets de conjonction ou de disjonction, des programmes qui les organisent et des parcours qui les actualisent. C'est au sein même de ce système d'étapes potentielles que la description d'un mode d'objets trouve son encadrement et sa clôture. » (P. Pellegrino ; 1994 : 38).

Lorsque nous parlons de textualisation, c'est la représentation du programme narratif de l'exposition par les dispositifs expographiques qui peut avoir le statut d'un texte et pas l'exposition proprement dite, car le contenu de chaque dispositif porte une micro-narration inscrite dans la trame narrative générale de l'exposition. C'est le fait de parcourir l'espace expositionnel qui permet de l'actualiser et de le textualiser, d'un côté en organisant ses dispositifs en une suite diachronique, de l'autre, en associant ses éléments en une chaîne syntagmatique. La textualité de l'exposition n'existe pas en dehors de sa lecture au cours de la visite. Les dispositifs expographiques peuvent être considérés comme faisant partie d'un ensemble ou d'une chaîne d'espaces parcourus successivement. La textualisation procède à une réorganisation de la plasticité de l'exposition, en raison même des effets de sens qu'elle produit. L'opération de lecture nécessite d'extraire de la réserve des expressions expographiques disponibles, celles qui sont porteuses d'un contenu de signification pour les mobiliser dans la mise en texte.

Nous situons l'opération de la textualisation dans l'espace conceptuel. Du côté de la réception, l'espace conceptuel résulte de la rencontre du visiteur avec l'espace empirique ; l'interprétation consiste, par conséquent, à retrouver le scénario de l'exposition (situé au niveau de l'espace référentiel), ou du moins des fragments, à partir des dispositifs expographiques d'une part, et de l'organisation de l'espace expositionnel de l'autre. Ces

derniers sont fondés sur des concepts, des objets et des idées qui représentent ce scénario. Mais vu que celui-ci n'est pas toujours dit dans l'exposition d'une manière explicite, l'interprétation s'avère une opération complexe, car elle doit se baser sur les significations résultant de l'organisation formelle et spatiale des dispositifs qui est d'ordre connotatif. La construction du sens opérée par l'espace se fait grâce à l'interaction obtenue par des rapports de couleurs, de textures, d'échelles, de disposition spatiale, etc., qui va organiser la compréhension et l'interprétation du dispositif. C'est pourquoi il est très important de définir les modalités de mise en espace et de mise en exposition qui autorisent le passage du scénario en tant que texte, aux dispositifs expographiques en tant que concrétisation de ce scénario.

Les analyses respectives des trois expositions, prouvent que certaines modalités de mise en espace et de mise en exposition permettent une textualisation plus aisée de l'exposition et une médiatisation meilleure du contenu expographique. Ces modalités sont « traditionnellement » connues pour leur capacité d'intervenir dans le processus de perception et de construction de sens. Elles permettent la construction de l'espace empirique ou expositionnel, ainsi que des dispositifs expographiques. La prise en compte de ces modalités peut faciliter considérablement la conception de l'espace muséal et expographique. Nous en citons quelques-unes :

La disposition du dispositif expographique dans l'espace expositionnel : celle-ci doit être réfléchie en fonction de son importance et de son rôle dans la trame narrative de l'exposition. Une mauvaise disposition peut perturber la construction des effets de sens et provoquer un bruit sémantique. Un dispositif phare peut se retrouver marginalisé à cause d'une mauvaise disposition dans l'espace expositionnel.

Les dispositifs introductifs : la mise en place d'un dispositif expographique qui introduit le contenu de l'exposition, de la séquence ou de l'unité peut faciliter énormément le processus signifiant de celle-ci. Pour que ce dispositif fonctionne convenablement, il doit être placé dans un endroit ad hoc qui permet au visiteur de le percevoir aisément. Un dispositif

introductif est un dispositif de contextualisation qui peut fonctionner par un processus de mise en abîme⁹, soit par le texte (en langue naturelle comme le résumé par exemple), soit par la mise en exposition (un élément qui donne le principe organisateur de l'ensemble de l'exposition).

L'échelle du dispositif expographique par rapport à l'espace expositionnel : la mise en exposition doit tenir compte de l'échelle¹⁰ du dispositif et de l'objet exposé. Il ne faut pas que ce dernier soit étouffé par les dispositifs voisins, ni qu'il étouffe l'espace qui l'accueille ou, au contraire, qu'il soit perdu dedans. La conception de l'espace doit tenir compte des conditions de visibilité et de perception de chaque dispositif dans l'espace expositionnel. La conception et la perception ne font pas nécessairement intervenir les mêmes échelles (Ph. Boudon ; 1992).

La densité de l'espace expositionnel : il est important que le nombre d'objets et de dispositifs présentés dans un espace expositionnel, respecte sa capacité et sa surface. Les distances entre les objets influencent beaucoup leur perception. Elles doivent tenir compte de

⁹ Le processus de mise en abîme « rend en effet possible ce que j'appellerais l'interprétance interne, c'est-à-dire le processus par lequel des éléments présents à l'intérieur même du média facilitent la compréhension de l'ensemble. L'exemple le plus simple de cette mise en abîme, serait la présentation, au début de l'exposition, du schéma d'ensemble de l'exposition, de telle sorte que le visiteur en viendra à interpréter tout ce qu'il voit en fonction de ce schéma. » (J. Davallon ; 1999 : 184-185).

¹⁰ Pour Philippe Boudon, trois concepts permettent d'envisager les difficultés qui, du point de vue de la mesure, ressortissent à la complexité de la conception architecturale (Ph. Boudon ; 2002 : 110-112) :

- L'embrayage : c'est la signification résultant de la proportion lorsque celle-ci contribue à donner des mesures réelles, nécessaires pour que l'objet ait des dimensions (l'embrayage de l'objet virtuel sur l'espace réel).
- La dimension architecturale : il s'agit d'indiquer le choix des objets qui sont objets de l'opération de dimensionnement dans le travail de l'architecte. Dans l'ensemble de rapports mathématiques que peuvent entretenir de facto entre elles les parties de l'édifice, seuls sont dotés de sens et peuvent alors être recherchés comme tels certains rapports et non d'autres.
- La pertinence : c'est le dernier concept nécessaire pour poser la question de l'échelle. Comme exemples de pertinence Boudon cite la hauteur d'étage, l'éclairement en profondeur de la pièce, l'écartement de supports en sous-sol, etc. Tous manifestent diverses pertinences de la mesure, même si toutes ces mesures sont données en mètres et centimètres.

leur accessibilité par le visiteur. C'est pourquoi, il est important d'étudier le rapport de proximité et d'éloignement entre le visiteur et l'objet, car celui-ci influence la perception.

Les traitements de mise en valeur des objets : dans l'espace expositionnel, les objets qui captent l'attention, possèdent souvent un traitement spatial particulier qui contribue à les mettre en exergue. Ces traitements créent une certaine hiérarchie entre les différents objets exposés. La mise en valeur peut être opérée par la lumière (éclairage spécifique), par la disposition, par l'échelle, etc.

Le parcours contrôlé : il a l'avantage de rassurer le visiteur pour qu'il ne ressente pas la frustration d'avoir manqué une partie de l'exposition¹¹. Par exemple, les expositions qui font défiler les gens le long d'un couloir, réussissent apparemment mieux que celles dont les parcours ne sont pas contrôlés et où la visite se fait au hasard entre les éléments exposés (D.Uzzell ; 1992 : 110). Le parcours doit offrir un confort au visiteur en respectant les unités de passage et en ayant une signalétique équilibrée et adaptée. Il doit structurer les relations entre les objets de l'exposition et les dispositifs et permettre la construction d'effets de sens.

Les redondances (ou récurrences) énonciatives et spatiales : la répétition de certains procédés expographiques facilite l'interprétation, puisqu'elle développe chez le visiteur une habitude. À titre d'exemple, si chaque secteur de l'exposition se voit attribuer un ensemble de supports fortement répétitifs (vitrines, couleurs, éclairages similaires), la construction d'effet de sens est plus immédiate. « De telles répétitions formelles assurent à chaque fois à l'espace une cohérence interne bien précise. De même, ces diverses répétitions découpent et rythment en même temps le parcours de l'exposition, à la manière de strophes, qui démontrent que l'exposition peut aussi être lue comme une partition musicale » (S. Sunier : 1997 ; 208).

¹¹ «Le musée traditionnel, par exemple, caractérisé du point de vue architectural par l'utilisation de la galerie et/ou des salles en enfilade, met en œuvre un récit de la manipulation fondé sur la tentation : le parcours linéaire qu'il propose au visiteur est plaisant et facile à identifier [...]» (M. Schultz ; 1996 : vii)

L'organisation de l'espace expositionnel : Selon David Uzzel (D. Uzzel ; 1992), lorsque l'approche spatiale est séquentielle, les visiteurs apprennent davantage et cela concerne aussi bien le sujet abordé que sa présentation spatiale, en particulier lorsqu'il s'agit de thèmes historiques, ayant l'avantage d'avoir une présentation chronologique. Lorsque le découpage formel de l'exposition renvoie à une articulation du contenu dont l'organisation obéit à une trame narrative, la construction du sens est plus facile. Le traitement modulaire est privilégié dans les conceptions contemporaines de la mise en exposition. Celles-ci conçoivent l'espace à occuper comme un arrangement d'unités autonomes (B. Schiele ; 1992 : 21). Si l'espace est labyrinthique le visiteur risque de se perdre, et s'il est trop plat, linéaire, monotone, il risque de se lasser de la visite.

En conclusion, les analyses des expositions, *Avignon, un rêve que nous faisons tous* et *Trésors de la Méditerranée*, ainsi que celle du musée archéologique de Nice-Cimiez nous ont permis de mieux comprendre le fonctionnement signifiant de l'espace dans l'exposition, mais aussi de constater à quel point la médiatisation procédée par l'espace est une opération complexe. L'analyse d'autres expositions pourrait certainement nous dévoiler d'autres aspects communicationnels de l'espace expositionnel que nous n'avons pas eu l'occasion d'aborder dans cette thèse.

LISTE DES FIGURES

Figure 1 : schéma de la communication opérée par un dispositif expographique.

Figure 2 : schéma du raccord dans l'axe d'après Catherine Saouter.

Figure 3 : schéma du principe de découpage de l'espace muséal.

Figure 4 : exemple de découpage de l'espace expositionnel : le musée de la guerre d'Ottawa.

Figure 5 : schéma du modèle d'analyse de la mise en espace et de la mise en exposition

Figure 6 : Schéma de perception de l'enveloppe architecturale et des dispositifs expographiques de l'exposition *Avignon, un rêve que nous faisons tous*.

Figure 7 : schéma illustrant les rapports d'inclusion, de pénétration et de juxtaposition entre les enveloppes de l'exposition *Avignon, un rêve que nous faisons tous*.

Figure 8 : étude des ambiances lumineuses de l'exposition *Avignon, un rêve que nous faisons tous*.

Figure 9 : chronologie des séquences de l'exposition *Avignon, un rêve que nous faisons tous*.

Figure 10 : plan de la séquence *Les années Vilar* de l'exposition *Avignon, un rêve que nous faisons tous*.

Figure 11 : plan de la séquence *Les années Pucaux* de l'exposition *Avignon, un rêve que nous faisons tous*.

Figure 12 : plan de la séquence *La Maison Jean Vilar* de l'exposition *Avignon, un rêve que nous faisons tous*.

Figure 13 : plan de la séquence *Les premières années B.F.A.* de l'exposition *Avignon, un rêve que nous faisons tous*.

Figure 14 : plan de la séquence *Les années Crombecque* de l'exposition *Avignon, un rêve que nous faisons tous*.

Figure 15 : plan de la séquence *Retour de B.F.A.* de l'exposition *Avignon, un rêve que nous faisons tous*.

Figure 16 : plan de la séquence de synthèse de l'exposition *Avignon, un rêve que nous faisons tous*.

Figure 17 : coupe schématique des salles de l'exposition *Trésors de la Méditerranée*, montrant la luminosité des espaces.

Figure 18 : plan de la séquence *Salle du navire* de l'exposition *Trésors de la Méditerranée*.

Figure 19 : plan de la séquence *Salle des lits* de l'exposition *Trésors de la Méditerranée*.

Figure 20 : plan de la séquence *Salle des bronzes* de l'exposition *Trésors de la Méditerranée*.

Figure 21 : plan de la séquence *Salle des médaillons* de l'exposition *Trésors de la Méditerranée*.

Figure 22 : plan de la séquence *Salle de l'architecture* de l'exposition *Trésors de la Méditerranée*.

Figure 23 : plan de la séquence *Salle du jardin* de l'exposition *Trésors de la Méditerranée*.

Figure 24 : schéma illustrant les deux programmes narratifs de l'exposition *Trésors de la Méditerranée*.

Figure 25 : le carré sémiotique du programme narratif de l'exposition *Trésors de la Méditerranée*.

Figure 26 : les différentes formes de mise en espace des séquences de l'exposition *Trésors de la Méditerranée*.

Figure 27 : Plan de définition des unités expographiques de l'exposition du musée archéologique de Nice-Cimiez, à partir de la mise en espace de ses objets et ses dispositifs (niveau rez-de-chaussée).

Figure 28 : Plan de définition des unités expographiques de l'exposition du musée archéologique de Nice-Cimiez, à partir de la mise en espace de ses objets et ses dispositifs (niveau sous-sol).

Figure 29 : plan de l'unité I de l'exposition du musée archéologique de Nice-Cimiez.

Figure 30 : plan de l'unité II de l'exposition du musée archéologique de Nice-Cimiez.

Figure 31 : plan de l'unité III de l'exposition du musée archéologique de Nice-Cimiez.

Figure 32 : plan de l'unité IV de l'exposition du musée archéologique de Nice-Cimiez.

Figure 33 : plan de l'unité V de l'exposition du musée archéologique de Nice-Cimiez.

Figure 34 : plan de l'unité VI de l'exposition du musée archéologique de Nice-Cimiez.

Figure 35 : plan de l'unité VII de l'exposition du musée archéologique de Nice-Cimiez.

Figure 36 : plan de l'unité VIII de l'exposition du musée archéologique de Nice-Cimiez.

Figure 37 : plan de l'unité IX de l'exposition du musée archéologique de Nice-Cimiez.

Figure 38 : plan de l'unité X de l'exposition du musée archéologique de Nice-Cimiez.

Figure 39 : plan de l'unité XI de l'exposition du musée archéologique de Nice-Cimiez.

Figure 40 : plan de l'unité XII de l'exposition du musée archéologique de Nice-Cimiez.

Figure 41 : plan de l'exposition du musée archéologique de Nice-Cimiez définissant l'emplacement et les limites spatiales des séquences et des unités (niveau rez-de-chaussée).

Figure 42 : plan de l'exposition du musée archéologique de Nice-Cimiez définissant l'emplacement et les limites spatiales des séquences et des unités (niveau sous-sol).

BIBLIOGRAPHIE

AGREST Diana. 1977. « Design vs non-design », p. 79-102 in *Communications*, n° 27.

AMES Michael. 1992. "How Anthropologists Stereotype Other People", p. 49-58 in *Cannibal Tours and Glass Boxes: The Anthropology of Museums*. Vancouver: Ed. University of British Columbia Press.

ALEXANDRESCU S., BARTHES R., CHABROL C. et al. 1973. *Sémiotique narrative et textuelle*. Paris : Larousse université. (Coll. L).

APOTHELOZ Denis. 1983. « Eléments pour une logique de la description et du raisonnement spatial », p. b1-b19 in *Degrés*, n° 35-36.

Art and Science. Proceedings of the XVIII Congress of the International Association of Empirical Aesthetics. Lisboa 13-16 september 2004. Joao Pedro Frois, Pedro Andrade & J. Frederico Marques (eds)

BARBIER-BOUVET Jean-François. 1983. « Le système de l'exposition », p. 13-17 in *Histoires d'Expo : Un thème, un lieu, un parcours*. Paris : Ed Peuple et Culture/ CCI-Centre Georges Pompidou.

BARTHES Roland. 1993. *Les œuvres complètes*, tome I, (1942-1965). Paris : éd du Seuil.

BARTHES Roland. 1994. *Les œuvres complètes*, tome II, (1966-1973). Paris : éd du Seuil.

BARTHES Roland. 1995. *Les œuvres complètes*, tome III, (1974-1980). Paris : éd du Seuil.

BASTIEN François, GHARSALLAH Soumaya. 2006. « La documentation d'un espace bâti : Production, conservation et usage » in *Documentation pour la conservation et le développement : Les nouvelles stratégies du patrimoine pour le futur*. Actes du 11^e séminaire international Forum Unesco-Université et Patrimoine, 11-16 septembre 2006, Université de Florence.

BELAEN Florence. 2005. « L'immersion dans les musées de science : médiation ou séduction ? », p. 91-110 in *Culture et Musées* n°5.

BELCHER Michael. 1991. « Types of museum exhibitions », p. 58-66 in *Exhibitions in Museums*. London/Washington: Leicester University Press, Smithsonian Institution Press.

BERTHELOT Pierre. 2005. «Les médias magasins : du prétexte à l'implication», p 41-53 in *communication & langages*, n° 146.

BOUDON Philippe. 1971. *Sur l'espace architectural : Essai d'épistémologie de l'architecture*. Paris : Ed Dunod. (Coll. Aspects de l'Urbanisme).

BOUDON Philippe. 1975. *Architecture et Architecturologie*. Paris : Ed. A.R.E.A.

BOUDON Philippe, CABAT Odilon, RAFUENEAU Sylvie. 1976. *Intégration et Architecture*. Paris : Ed. A.R.E.A.

BOUDON Philippe. 1992. *Introduction à l'architecturologie*. Paris : Ed Dunod. (Coll. Sciences de la conception).

BOUDON Philippe, DESHAYE Philippe. 1993. « Stanislas Fiszer, introduction à la complexité de la conception architecturale », p. 147-158 in *Concevoir*, n° 34.

BOUDON Philippe. 2002. *Echelle(s) : l'architecturologie comme travail d'épistémologue*. Paris : Ed Anthropos, diffusion Economica. (Coll. La bibliothèque des formes).

BOUDON Pierre. 1973. « Recherches sémiotiques sur le lieu », p. 189-225 in *Sémiotica*, vol.7, n° 3.

BOUDON Pierre. 1977. « Un modèle de la cité grecque » p. 122-164 in *Communications*. n°27.

BOUGNOUX Daniel. 2001. *Introduction aux sciences de la communication*. Paris : éd de la découverte. (Coll. Repère).

BOUGNOUX Daniel. 1995. *La Communication contre l'information*. Paris : Ed. Hachette Livre. (Coll. Questions de Sociétés).

BOUISSAC Paul. 1989. « Espace performatif et Espace médiatisé : la déconstruction du spectacle de cirque dans les représentations télévisées. », p. d1-d21 in *Degrés*. vol. 55, n° 57.

BOURE Robert. 2002. *Les origines des sciences de l'information et de la communication : regards croisés*. Villeneuve d'Ascq : Ed. Presses universitaires de Septentrion. (Coll. Communication).

BOUTAUD Jean-Jacques. 1998. *Sémiotique et Communication : du signe au sens*. Paris/ Montréal : l'Harmattan. (Coll. Champs visuels).

BRETON Philippe. 1997. *L'utopie de la communication : le mythe du village planétaire*. Paris : éd de la découverte. (Coll. Essais).

BROISE (de la) Patrice (dir.). 2003. *L'interprétation : objets et méthodes de recherche*. Actes du colloque, 11 mai 2000, Archives du Monde du Travail, Roubaix. Lille 3 : édition du conseil scientifique de l'Université Charles-de-Gaulle, Gériico – UFR Infocom. (Coll. UL3 Travaux et Recherches).

BURCAW G. Ellis. 1984. « Part II – Interpretation in the Museum », p. 115-134 in *Introduction to Museum Work*. Nashville : AASHL.

CABIN Philippe (dir.). 2003. *La Communication : état des savoirs*. Auxerre : Ed Sciences humaines. Diffusion PUF. 3^e éd.

CAILLET Elisabeth, LEHALLE Evelyne. 1995. *À l'approche du musée, la médiation culturelle*. Lyon : Presses universitaires de Lyon. (Coll. « Muséologie »).

CAMERON Duncan. 1992. « Problèmes de langage en interprétation muséale », p. 271-276 in *Vagues : Une anthropologie de la nouvelle muséologie*, t.1, sous la direction d'André Desvallées. Mâcon : Ed. W/ Edition Savigny- le Temple : MNES.

CAMERON Duncan. 1992. « Un point de vue: le musée considéré comme système de communication et les implications de ce système dans les programmes éducatifs muséaux. » p. 259-270 in *Vagues : Une anthropologie de la nouvelle muséologie*, t1/ sous la direction d'André Desvallées. Mâcon : Ed. W/ Edition Savigny- le Temple : MNES. [Traduit de l'anglais Par René Rivard. 1968. « A view point : the museum as a communication system and implications for museum education ». *Curator*, vol.11, n°1, p33- 40].

CENTRE DE RECHERCHES SEMIOTIQUES. 1996. *Analyser le musée*. n°64. Actes du colloque international organisé par l'Association Suisse de Sémiotique (ASS/ SGS). Lausanne 21-22 avril 1995. Neuchâtel: CdRS Université de Neuchâtel. Denis Apothéloz, Ursula Bähler, Michael Schulz (éds).

CHARAUDEAU Patrick. 1998. *Le discours d'information médiatique : la construction du miroir social*. Paris : Nathan / INA.

CHARVET M. Dominique (dir.). 1986. *Faire un musée : comment conduire une opération muséographique ?* Paris : Ed. Ministère de la culture/Direction des musées de France.

CHAUMIER Serge. 1999. « Les méthodes de l'évaluation muséale : Quelques repères au sujet des formes et des techniques ». p.13-21 in *La Lettre de l'OCIM*, n° 65.

CHAUMIER Serge. 2005a. « Les publics dans la Lettre de l'OCIM », p. 22-29 in *La Lettre de l'OCIM*, n° 100.

CHAUMIER Serge (dir.). 2005b. « Introduction », p.13-36 in *Culture et Musées*, n°5.

CHIROLLET Jean-Claude. 2005. *Numériser, reproduire, archiver les images d'art*. Paris : Harmattan.

CHOFFEL-MAILFERT Marie-Jeanne. 2002. « Stratégie de médiation » in *Patrimoines et Identités* / Sous la direction de Bernard Schiele. Québec : Editions Multimondes (Coll. Muséo).

COQUET J.-C., ARRIVE M., CALAME C. et al. 1982. *Sémiotique. L'Ecole de Paris*. Paris : Hachette. (Coll. Langue. Linguistique. Communication).

COSTANTINI Michel, DARRAULT-HARRIS Ivan (dir.). 1996. *Sémiotique phénoménologie : discours du corps présent au sujet énonçant*. Paris : l'Harmattan (Coll. Sémantiques).

COUSIN Jean. 1970. *Topological organization of architectural spaces*. Montréal : Ed Les Presses de l'Université de Montréal, Faculté de l'aménagement-Département de l'architecture.

CUMMINGS, C.E. 1940. *Easy is East and West is West : Some observations on the World's Fairs of 1939, by One Whose Main Interest Is in Museums*. Buffalo: ed Buffalo Museum of Science.

CUSSET Yves. 2000. *Le musée entre ironie et communication*. Paris : Ed Pleins feux.

DAVALLON Jean. 1999. *L'exposition à l'œuvre, stratégies de communication et médiation symbolique*. Paris : l'Harmattan. (Coll. Communication).

DAVALLON Jean, LE MAREC Joëlle. 2000a. « L'usage en contexte : sur les usages interactifs et des cédéroms des musées », p 175-195 in *Réseaux*, n°101.

DAVALLON Jean. 2000b. « Le patrimoine : « une filiation inversée ? » », p. 6-16 in *Espaces Temps*, n° 74-75.

DAVALLON Jean. 2002. « Comment se fabrique le patrimoine ? ». p. 74-77 in *Sciences Humaines* (hors-série), n°36.

DAVALLON Jean. 2002. « Tradition, mémoire et patrimoine », p. 41-64 in *Patrimoines et Identités*/ Sous la direction de Bernard Schiele. Québec : Ed Multimondes /Musée de la civilisation.

DAVALLON Jean. 2003a. « La médiation : la communication en procès ? ». p. 37-59 in *Médiations et médiateurs, MEI « Médiation et information »*, n°19 / Sous la direction de Marie Thonon.

DAVALLON Jean, JEANNERET Yves, LE MAREC Joëlle et al. 2003b. « Introduction » in *Lire, Ecrire, Réécrire*. Sous la direction d'Emmanuel Souchier et al. Paris : Ed BPI.

DEAN David. 1994. « The exhibition development process », p. 8-18 in *Museum Exhibition*.

DE BARY Marie-Odile, TOBELEM Jean-Michel (dir.). 1998. *Manuel de muséographie : petit guide à l'usage des responsables de musée*. Paris : Ed Séguier. (Coll. option culture).

DE BORHEGYI Stephen F. 1963a. "Visual Communication in the Science Museum", p. 45-57, in *Curator*, vol. 6, n°1.

DE BORHEGYI Stephen F. 1963b. "Space problems and solutions", p. 18-22 in *Museums News*, vol. 42, n°11.

DE CERTEAU Michel. 1990. *L'invention du quotidien : arts de faire*. Paris : Gallimard. (Coll. Folio. Essais).

DELEDALLE Gérard 1978. *Charles S. Peirce : écrits sur le signe*. Paris : Ed du Seuil. (Coll. L'ordre philosophique). [textes rassemblés, traduits et commentés par]

DELOCHE Bernard. 1989. *Muséologica : contradictions et logique du musée*. Mâcon : Ed. W/ Edition Savigny- le Temple : MNES.

DEOTTE Jean-Louis. 1993. *Le musée : l'origine de l'esthétique*. Paris : L'Harmattan. (Coll. La philosophie en commun).

DEOTTE Jean-Louis, HUYGHE Pierre-Damien (Dir.). 1998. *Le jeu de l'exposition*. Paris, L'Harmattan. (Coll. Esthétiques).

DERRIDA Jacques. 1967a. *De la grammatologie*. Paris : Ed de Minuit.

DERRIDA Jacques. 1967b. *L'écriture et la différence*. Paris : éd du Seuil (Coll. « Tel Quel »).

DROUGUET Noémie. 2005. « Du musée au parc d'attraction: ambivalence des formes de l'exposition », p. 65-90 in *Culture et Musées*, n°5.

DESVALLEES André. 1996. « L'expression muséographique. Introduction », p. 173-176 in *Rencontres européennes des musées d'ethnographie, (1993)*. Paris : Musée National des Arts et Traditions Populaires-Ecole du Louvre.

DESVALLEES André. 1998. « Cent quarante termes muséologiques ou petit glossaire de l'exposition », p. 25-251 in *Manuel de muséographie : petit guide à l'usage des responsables de musée* / Sous la direction De Bary Marie-Odile et Jean- Michel Tobelem. Paris : Ed Séguier. (Coll. option culture).

DICKENSON Victoria. 1995. « Indiana Jones, ou comment réaliser une exposition », p. 35-39 in *Muse*, vol. XIII. N°2.

DUBOIS Philippe. 1990. *L'Acte photographique et autres essais*. Bruxelles : Ed Labor.

DURAND Jacques. 1989. *Les formes de la communication*. Paris: Ed Dunod. (Coll. Communications).

ECO Umberto. 1965. *L'œuvre ouverte*. Paris : éd du seuil. (Coll. Points): [Trad. de l'ital. par Chantal Roux de Bézieux avec le concours d'André Boucourechliev. *Opera aperta : Forma e indeterminazione nelle petiche contemporanee*. Milan : Bompiani. 1962].

ECO Umberto. 1972. *La structure absente : introduction à la recherche sémiotique*. Paris : éd Mercure de France. [Trad. de l'ital. Par Uccio Eposito Torrigiani. *La struttura assente*. Milano : Bompiani. 1968].

ECO Umberto. 1985. *Lector in fabula ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*. Paris : éd Grasset et Fasquelle. (Coll. Figures). [Trad. de l'ital. par Myriam Bouzaher. *Lector in fabula*. Milan : Bompiani. 1979].

ECO Umberto. 1992. *Les limites de l'interprétation*. Paris : éd Grasset & Fasquelle. (Coll. Biblio essais). [Trad. de l'ital. par Myriam Bouzaher. *I Limiti dell' interpretazione*. Milan : Bompiani. 1990].

ECO Umberto. 1993. *Sémiotique et Philosophie du langage*. Paris : Presse Universitaire de France. (Coll. Formes sémiotiques). [Trad. de l'ital. par Myriam Bouzaher].

ECO Umberto. 1996. *La guerre du faux*. Paris : Bernard Grasset. (Coll. les cahiers rouges). [Trad. de l'ital. par Myriam Tanant avec la collaboration de Piero Caracciolo].

ECO Umberto, BROOKE-ROSE Christine, CULLER Jonathan, RORTY Richard. 1996. *Interprétation et Surinterprétation*. Paris : Presse Universitaire de France. (Coll. Formes sémiotiques). [Trad. de l'angl. par Jean-Pierre Cometti].

EIDELMAN Jaqueline. 2003. « Catégories de musées, de visiteurs et de visites », p. 279-284 in *Le(s) public(s) de la culture*, vol. II / Sous la direction de Olivier Donnat et Paul Tolila. Paris : Ed Presses de Sciences Po.

Encyclopédie illustrée des architectes et de l'architecture. 1992. Paris : Denis Sharp. CELIV.

Espaces et Sociétés. 1985. n° 47. Numéro spécial publié avec le concours de la Société Sémiotique Hellénique. Toulouse : Ed Centre de Recherches Sociologiques Université de Toulouse-Le-Mirail.

EVEREAERT-DESMEDT Nicole. 1990. *Le Processus interprétatif : introduction à la sémiotique de CH.S. Peirce*. Liège : Pierre Mardaga éditeur. (Coll. philosophie et langage).

EZRATI Jean-Jacques. 1998. « L'éclairage muséographique entre conservation et présentation : scénographie, muséographie et expographie », in *Manuel de muséographie : petit guide à l'usage des responsables de musée* / Sous la direction Marie- Odile De Bary et Jean- Michel Tobelem. Paris : Ed Séguier. (Coll. option culture).

- FABBRI Paolo. 1996. « Réflexions sur le musée et ses stratégies de signification ». p. 155-170 in *Analyser le musée*, Actes du colloque international organisé par l'Association Suisse de Sémiotique (ASS/ SGS), Lausanne 21-22 avril 1995. Travaux du centre de recherches sémiotiques n°64. 1996. Neuchâtel: CdRS Université de Neuchâtel. D. Apothéloz, U. Bähler, M. Schulz (éds).
- FERRIER Jean- Louis (dir.). 1979. *Sémiotique de l'espace, architecture, urbanisme : sortir de l'impasse*. Paris : Ed Denoël et Gonthier. (Coll. Médiations).
- FISCHER Gustave Nicolas. 1981. *Psychologie de l'espace*. Paris : Ed Presse Universitaire de France. (Coll. Que sais- je ?).
- FLOCH Jean-Marie (dir.). 1983-1984. *Actes sémiotiques : sémiotiques synchrétiques*. Activité du G.R.S.L. VI, 27 Besançon : Ed Institut National de la langue Française.
- FLOCH Jean-Marie. 1985. *Petites mythologies de l'œil et de l'esprit : pour une sémiotique plastique*. Paris : Ed Hadès-Benjamins. (Coll. Actes sémiotiques).
- FLOCH Jean-Marie. 1987. « La génération d'un espace commercial » in *Actes sémiotiques*, vol. IX, 87. Besançon : Ed Institut National de la langue Française.
- FLOCH Jean-Marie. 1995. *Identités visuelles*. Paris : Ed Presse universitaire de France. (Coll. Formes sémiotiques).
- FONTANILLE Jacques. 1989. *Les espaces subjectifs : introduction à la sémiotique de l'observateur*. Paris : Hachette supérieur. (Coll. Langue. Linguistique. Communication).
- FONTANILLE Jacques. 1996. « Postface », p. 171-177 in *Analyser le musée* : Actes du colloque international organisé par l'Association Suisse de Sémiotique (ASS/ SGS). Lausanne 21-22 avril 1995. Travaux du centre de recherches sémiotiques n°64. Neuchâtel: CdRS Université de Neuchâtel. Denis Apothéloz, Ursula Bähler, Michael Schulz (éds).
- FRANCBLIN Catherine. 1995. « Exposer les collections : Le nouveau désordre des musées », p. 31-40 in *Art press*. n° 201.
- FREUD Sigmund. 1925. *Le Rêve et son Interprétation*, Paris : Gallimard. (Coll. Folio essais). [Trad. de l'allemand par Hélène Legros].
- GALARD Jean (dir.). 2001. *L'Avenir des musées : conférences, colloques*. Actes du colloque, Paris, musée du Louvre, 23-25 mars 2000. Paris : Ed de la Réunion des musées nationaux. (Coll. Louvre).
- GAUDREAUULT André, GRENSTEEN Thierry (dir.). 1998. *La Transécriture : pour une théorie de l'adaptation*. Québec : Ed Nota bene/Angoulême : Centre national de la bande dessinée et de l'image.
- GEHRING Marco. 1983. « La construction de l'espace » in *Degrés*, n° 35-36.

GEHRING Marco. 1983. « Espace et identité chez Ramuz », p. g1-g11, in *Degrés*.

GENETTE Gérard. 1972. « Discours du récit », p.183-267 in *Figure 3*. Paris : Seuil.

GERVEREAU Laurent. 1990. « Les interrogations du point de vue », p. 5-6 in *La lettre de l'OCIM*, n° 42.

GHARSALLAH Soumaya. 2006. « Aesthetic treatment of cultural policies in exhibitions », p. 31-34 in *Culture and Communication*. Proceedings of XIX^e congress of the International Association of Empirical Aesthetics (I.A.E.A.). Avignon 29th august to 1st september 2006, Université d'Avignon. Edited by: Hana Gottesdiener & Jean-Christophe Vilatte.

GOB André, DROUGUET Noémie. 2006. *La muséologie : histoire, développements, enjeux actuels*. (2^e éd). Paris : Armand Colin (Coll. U-série sciences sociales).

GOTTESDIENNER Hana. 1983. « L'écrit dans l'exposition : une possibilité d'aide à la visite », p. 74-85 in *Peuple et Culture*. Cahier n°1 Actes du colloque « L'Ecrit dans l'exposition » de Lyon- ELAC (21-23 juin 1982). Paris.

GOTTESDIENNER Hana. 1979. *Analyse de l'influence de l'organisation spatiale d'une exposition sur le comportement des visiteurs*, Université Paris-Nanterre, laboratoire de psychologie de la culture.

GREIMAS Algirdas Julien. 1970. *Du sens : essais sémiotiques*. Paris : éd du seuil.

GREIMAS Algirdas Julien. 1983. *Du sens II : essais sémiotiques*. Paris : éd du seuil.

GREIMAS Algirdas Julien. 1984. « Sémiotique figurative et sémiotique plastique », p.3-24 in *Actes sémiotiques : de l'abstraction au figuratif*. doc. 60. Besançon : ed Institut National de la Langue Française.

GREIMAS Algirdas Julien et al. 1982. *Sémiotique L'Ecole de Paris*. Paris : classique Hachette. (Coll. Langue. Linguistique. Communication).

GREIMAS Algirdas Julien, COURTES Joseph. 1979. *Sémiotique : dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris : Hachette. (Coll. Langue, linguistique, communication).

GROUPE 107. 1973. *Sémiotique de l'espace : compte- rendu final d'une étude exploratoire*, commandée par la Délégation Générale à la Recherche Scientifique et Technique. Paris.

GROUPE 107. 1976. *Sémiotique des plans en architecture*. Tome II. Paris : C.O.R.D.A.

GUIVARCH Jeannine et MUCCHIELLI Alex. 1998. *Nouvelle méthodes d'études des communications*. Paris : Armand Colin. (Coll. U-série « sciences de la communication »).

HALL Edward T. 1984 (1959). *Le langage silencieux*. Paris : Ed du Seuil [traduit de l'américain par Jean Mesrie et Barbara Niceall].

HAMMAD Manar, et al. 1977. « L'espace du séminaire », p.28-54 in *Communications*, n°27.

HAMMAD Manar. 1987a. « L'architecture du thé » in *Actes sémiotiques*, 84-85, n° 9. Besançon : Institut National de la langue Française.

HAMMAD Manar. 1987b. « Lecture sémiotique d'un musée », p. 56-60 in *Museum : expositions permanentes*, n° 154. Paris : Unesco.

HAMON Philippe. 1989. *Expositions : littératures et architecture au XIX^e siècle*. Paris : Ed José Corti. (Coll. Rien de commun).

HENAULT Anne. 1979. *Les enjeux de la sémiotique : introduction à la sémiotique générale*. vol.1. Paris : Ed Presse Universitaire de France.

HJELMSLEV Louis. 1971 (1968). *Prolégomènes à une théorie du langage*. Paris : éd de Minuit. (Coll. « ARGUMENTS »). [Trad. du danois par Una Canger].

ICOMOS. *Créer dans le créé : l'architecture contemporaine dans les bâtiments anciens*. Paris : Electa Moniteur. (Coll. Essais et documents).

JACOBI Daniel. 2005. « Les faces cachées du point de vue dans les discours d'exposition », p. 44-53 in *La lettre de l'OCIM*, n°100.

JACOBI Daniel. 2001. « Savoirs non formels ou apprentissages implicites », p. 169-184 in *Recherches en communication*, n° 15.

JACOBI Daniel, LACROIX Jean-Louis. 2000. « Dénommer une exposition, tester la signalétique et faciliter l'orientation des visiteurs », p. 123-143 in « *La Muséologie des sciences et ses publics* ». Sous la direction de Jacqueline Eidelman, et Michel Van Praët. Paris : Ed Presses Universitaires de France.

JACOBI Daniel, POLI Marie-Sylvie. 1993. « Les documents scripto-visuels affichés dans l'exposition : quelques repères théoriques ». in *L'écrit dans le média exposition*.. Québec : Ed Musée de la civilisation/La société des musées québécois.

JACOBI Daniel, JACOBI Emmanuel. 1986. « Le panneau dans l'exposition scientifique », p.156-163 in *Expo Media*, Cahier n°2.

JADE Mariannick. 2004. « Le patrimoine immatériel : nouveaux paradigmes, nouveaux enjeux », p. 27-37 in *La lettre de l'OCIM*, n°93.

JAKOBSON Roman. 1963. « Linguistique et Poétique », p. 209-250 in *Essais de linguistique générale*. Paris : éd de Minuit.

JAPPY Tony, RHETHORE Joëlle. 2002. *Sémiotique peircienne : état des lieux*. Actes du colloque international, Cannet-Plage, 27-30/06/2001. Perpignan : Presses Universitaires de Perpignan. (Coll. Etudes).

JEANNERET Yves, SOUCHIER Emmanuel. 1999. « Pour une poétique de l'écrit d'écran » in *Xoana* 6.

JEANNERET Yves. 2002. « Communication, transmission, un couple orageux », p. 24-27 in *Sciences Humaines* (hors série), n°36.

JEUDY Henri- Pierre (dir.). 1995. *Exposer Exhiber*. Paris : éd de la Villette. (Coll. Passage).

KLEIN-LATAUD Christine. 1991. *Précis des figures de style*. Toronto : Ed du GREF. (Coll. Traduire, Ecrire, Lire).

KOKELBERG Jean. 2000. *Les techniques du style : vocabulaire, figures de rhétorique, syntaxe, rythme*. Paris : Nathan université. (Coll. Fac littéraire).

LAMIZET Bernard. 1999. *La médiation culturelle*. Paris : L'Harmattan. (Coll. « Communication »).

La muséologie selon Georges Henri Rivière : Cours de muséologie, Textes et témoignages. 1989. Paris : Dunod.

L'art de l'exposition : une documentation sur trente expositions exemplaire du XX^e siècle. Paris : Ed du regard [Trad. de l'allemand par Denis Trierweiler].

LASALLE Hélène. 1987. « Beaubourg : L'ancien et le nouveau, un décroisement conçu comme l'essence de notre modernité », p. 61-67 in *Museum*, n°154. Paris: Unesco.

LASSWELL Harold Dwight. 1948. « The structure and function of communication in society » in *Bryson communication of ideas*. New York: Harper.

LEFEBVRE Henri. 1974. *La Production de l'espace*. Paris : éd Anthropos. (Coll. Sociétés et urbanisme).

LEHALLE Evelyne (dir.). 1994. *Publics & Musées*, n° 4.

Les cahiers de la Maison Jean Vilar : « Avignon un rêve que nous faisons tous ». Juillet 2003, n° 87: Numéro spécial.

LEMERISE Tamara, LOPES Inês et al. 2003. « Un projet de partenariat qui prend son envol » p. 37-43 in *Vie pédagogique*, n° 126.

LENCLUD Gérard. 1987. « La tradition n'est plus ce qu'elle était... : Sur la notion de tradition et de société traditionnelle en ethnologie. », p 110-113 in *Terrain*, n° 9.

LYNCH Kevin. 1985. *L'image de la cité*. Paris : Ed Dunod. (Coll. Aspects de l'urbanisme). [Trad. de l'angl. par Marie-Françoise Vénard et Jean-Louis Vénard]

MALRAUX André. 1967. *Le musée Imaginaire*. Paris : Gallimard. (Coll. Folio essais).

MARIANI-ROUSSET Sophie. 1993. « L'étude des parcours en muséologie des sciences et des techniques » p. 17-21 in *Lettre de l'OCIM*, n° 27.

MARIANI-ROUSSET Sophie. 2001. « La méthode des parcours dans les lieux d'exposition », p. 29-43 in *L'Espace urbain en méthodes/* sous la direction de Michèle Grosjean et Jean- Paul Thibaud. Marseille : éditions Parenthèses (Coll. Eupalinos ; série Architecture et Urbanisme).

MARIN Louis. 1994. *De la représentation*. Paris : Gallimard/Le seuil. (Coll. Hautes études). [recueil établi par D.Arasse, A. Cantillon, G. Careri, D. Cohn, P.-A. Fabre et F. Marin]

MAROUF Nadir (dir.). 1999. *Pour une sociologie de la forme : mélanges Sylvia Ostrowestsky*. Paris : l'Harmattan/Université de Picardie Jules Vernes CEFRESS.

MAYER Carol E. 2003. "University museums: distinct sites of intersection for diverse communities", p. 101-106 in *Museologia*, n°3.

METZ Christian. 1977. *Essais sémiotiques*. Paris : éditions Klincksieck. (Coll. D'esthétique).

MOLES Abraham A. 1986. *Théorie structurale de la communication et société*. Paris : ed Masson Editeur. (Coll. technique et scientifique des télécommunications (cent)).

MONDADA Lorenza. 1990. « Des espaces suspendus au fil de la parole », p.75-92 in *Architecture et Comportement*, vol 7, n°1.

MONDADA Lorenza. 1987. « Dire l'espace : pouvoir du discours et verbalisations spatiales », p. 169-185 in *Espaces et Sociétés*, n° 48-49.

MONDADA Lorenza. 1985. « Manifestation textuelle de l'espace et narration : Un exemple chez C. F-Ramuz » in *espace et société*, n° 47.

MONPETIT Raymond. 1992. « Les musées à l'âge médiatique », p. 84-87 in *Forces*, n° 98.

MONPETIT Raymond. 1995. « Les musées et les savoirs : partager des connaissances, s'adresser au désir », p. 39-58 in *Le musée : lieu de partage des savoirs/* Sous la direction de Michel Côté et Annette Viel. Québec : SMQ et Musée de la civilisation.

MONPETIT Raymond. 1996. « Une logique d'exposition populaire : Les images de la muséographie analogique », p. 55-100 in *Publics et Musées* : n° 9

MONPETIT Raymond. 1997. « Dramaturgie en quatre temps », p. 8-10 in *Musées, la lettre de l'OCIM*, vol. 19, n° 1.

MORISSET Lucie K., NOPPEN Luc, SAINT- JACQUES Denis (dir.). 1999. « Entre la ville imaginaire et la ville identitaire : de la représentation à l'espace » in *Ville imaginaire, ville identitaire, Echos de Québec*. Québec : éditions Nota bene.

MUNTANOLA THORNBERG Josep./ 1977. « Remarques épistémologiques sur la sémiotique des lieux », p.12-27 in *Communications*, n° 27.

Musée d'art et d'histoire: Actes colloque international : Musées en mutation. Genève : Haute école d'art appliqué.

Museum : La programmation pour les musées. 1979, n° 2. Paris : Unesco.

NICOLAS Alain (dir.). 1985. *Nouvelles muséologies*. Marseille : Ed MNES.

NORBERG-SCHULZ Christian. 1979. *La signification dans l'architecture occidentale*. Liège : Ed Pierre Mardaga. [Trad. De l'ital. Par Pierre Mardaga éditeur. *Significato nell'architettura occidentale*. Milan : Electa Editrice. 1974].

NORBERG-SCHULZ Christian. 1997. *L'art du lieu : architecture et paysage, permanence et mutations*. Paris : Ed le Moniteur. (Coll. Architextes). [Trad. de l'ital. par Anne Guglielmetti].

ODGEN C.K., RICHARDS I.A. 1923. *The Meaning of Meaning: A Study of The influence of Language upon Thought and of The Science of Symbolism*. London: Kegan Paul, Trench, Trubner & CO., LTD.

PARR A.E. 1961. « Mass Medium of Individualism », p. 39-48 in *Curator*, vol. 4, n° 1.

PELLEGRINO Pierre (dir.). 1994a. *Figures architecturales Formes urbaines* : Actes du congrès de Genève de l'Association internationale de sémiotique de l'espace. Genève : éditions anthropos, diffusion Economica. (Coll. la bibliothèque des formes).

PELLEGRINO Pierre (dir.). 1994b. « Sémiologie générale et sémiotique de l'espace », p.3-47 in *Figures architecturales Formes urbaines* : Actes du congrès de Genève de l'Association internationale de sémiotique de l'espace. Genève : éditions anthropos, diffusion Economica. (Coll. la bibliothèque des formes).

PELLEGRINO Pierre. 1985. « L'espace comme système de virtualité et ses transformations : espace social, représentations et transformations de l'espace » in *Espace et Société*, n° 47.

PELLEGRINO Pierre, ALBERT Georges, CASTELLA Claude. 1983. « Perception de l'espace, identité et conception architecturale. Découpage et mesure des formes : Notes sémiologiques » p. j1-j13 in *Degrés*, n° 35-36.

PERAYA Daniel, MEUNIER Jean-Pierre. 2004. *Introduction aux théories de la communication : analyse sémio-pragmatique de la communication médiatique*. Paris/ Bruxelles : De Boeck Université. (Coll. culture et communication).

PERAYA Daniel. 1999. « Vers les campus virtuels : Principes et fondements techno-sémio-pragmatiques des dispositifs de formation virtuels » in *Hermès*, n° 25.

PEREC Georges. 1983. *Espèces d'espaces*. France : éd Galilée. (Coll. L'espace critique).

POLI Marie-Sylvie. 2001. *Discours et Médiation de la connaissance : les écrits dans l'exposition*. Dossier présenté en vue de l'habilitation à diriger des recherches. Vol 1 : Note de synthèse. Grenoble : Université Pierre Mendès France - Grenoble 2, Université Stendhal-Grenoble 3.

POTTIER Bernard. 1992a. *Théorie et Analyse en Linguistique*. Paris : Hachette supérieur. (Coll. Langue Linguistique Communication).

POTTIER Bernard. 1992b. *Sémantique générale*. Paris : Ed Presse Universitaire de France (Coll. Linguistique nouvelle).

POULOT Dominique. 1986. « Pertes et résurrections du sens au musée », p. 207-238 in *Claquemurer pour ainsi dire tout l'univers!* Sous la direction de Jean Davallon. Paris : Ed Centre Georges Pompidou.

POULOT Dominique, BALLE Catherine. 2004. *Musées en Europe : une mutation inachevée*. Paris : Ed la documentation Française.

POULOT Dominique. 2005. *Musée et Muséologie*. Paris : Ed La découverte. (Coll. Repère).

OSTROWETSKY Sylvia (dir.). 1996. *Processus du sens, Sociologues en ville*. n° 2. Paris : l'Harmattan. (CEFRESS-université de Picardie Jules Verne)

RAMOND Charles (dir.). 2006. *Derrida : la déconstruction*. Paris : Ed Presses Universitaires de France. (Coll. Débats philosophiques).

RASSE Paul, NECKER Eric. 1997. *Techniques et cultures au musée : enjeux, ingénierie et communication des musées de société*. Lyon : Presse universitaire, Editions multimondes. (Coll. MUSEOLOGIES).

RASTIER François. 1991. *Sémantique et Recherches cognitives*. Paris : Ed Presse Universitaire de France. (Coll. Formes sémiotiques).

RAYMOND Henri. 1977. « Commuter et Transmuter : la sémiologie de l'architecture », p.103-111 in *Communications*, n° 27.

RENAULT Monique. 1998. « Musée écrin ou musée écran ? », p.17-22 in *lettre de l'OCIM* n° 58.

RENIER Alain (dir.). 1979. *Le Bulletin : sémiotique de l'architecture*. n°10. Besançon : Ed Institut National de la langue Française.

RENIER Alain (dir.). 1984. *Sémiotique de l'Architecture, Espace : construction et signification*. Actes du 2^{ème} colloque de sémiotique architecturale, l'Arbresle, couvent de la Tourette, 21-25 juin 1982. Paris : éd de La Villette. (Coll. Penser l'espace).

RENIER Alain (dir.). 1989. *Sémiotique de l'Architecture Espace et Représentation* : Colloque « Espace et représentation ». Albi 20-24 juillet 1981. 2^o éd. Paris : éd de la Villette. (Coll. penser l'espace).

RENOUE Marie. 1997. *Les métiers de la sémiotique*. Limoge : journées d'études organisées par le CeReS-CNRS-GDR G 1065.

RENOUE Marie. 2001. « La théorie française du signe après Saussure », p.1-69 in *Pour connaître la science des signes : introduction à la sémiotique* / sous la direction de Daniela Roventa-Frumusan et Romain Gaudreault. Editura Fundatiei « Meridian ».

RICOEUR Paul. 1980. « La grammaire narrative de Greimas » in *Documents*, n° 15.

RIFFATERRE Michael. 1983. *Sémiotique de la poésie*. Paris : Ed le Seuil. (Coll. Poétique). [Trad. de l'angl. par Jacques Thomas]

ROBRIEUX Jean-Jacques. 1998. *Les figures de style et de rhétorique*. Paris : Dunod. (Coll. Les topos).

SAOUTER Catherine. 2000. *Le langage visuel*. (2^o éd). Montréal : XYZ éditeur. (Coll. Documents).

SAOUTER Catherine. 1995. « Rhétorique verbale et rhétorique visuelle : métaphore, synecdoque et métonymie », p. 145-162 in *Recherches sémiotiques semiotic inquiry* (RSSI), vol. 15, n° 1-2.

SAUSSURE Ferdinand de. 1974. *Cours de linguistique générale*. Paris : éd Payot. (Coll. Payothèque).

SCHIELE Bernard. 1992. « L'invention simultanée du visiteur et de l'exposition », p. 71-95 in *Publics & Musées*, n° 92. Lyon : Presses Universitaires de Lyon.

SCHIELE Bernard. 1996. « De quelques acquis de l'évaluation muséale », p. 279-323 in *La science en scène*. Presse de l'école normale supérieure.

SCHIELE Bernard, BOUCHER Louise. 1987. « Une exposition peut en cacher une autre : Approche de l'exposition scientifique et technique : La mise en scène de la science au Palais de la Découverte », p. 65-214 in *Expo Media*, cahier n°3.

SCHIELE Bernard, H.KOSTER Emlyn (dir.). 1998. *La révolution de la muséologie des sciences (vers les musées du XXI^e siècle ?)*. Lyon : Presse universitaire/ Editions multimondes. (Coll. MUSEOLOGIES).

SCHIELE Bernard, H.KOSTER Emlyn (dir.). 2002. *Patrimoines et Identités*. Québec : Editions Multimondes (Coll. Muséo).

SCHIELE Bernard, LAROCQUE G. 1981. «Le message vulgarisateur», p. 165-183 in *Communication*, n°33.

SCHIELE Bernard, SAMSON Denis. 1989. « L'évaluation : perspectives historiques 1900-1970 ». p. 107-127 in *Faire voir Faire savoir/* Sous la direction de Bernard Schiele. Québec : Musée de la civilisation.

SCHULTZ Michael. 1996. « Introduction » in *Analyser le musée*, Actes du colloque international organisé par l'Association Suisse de Sémiotique (ASS/ SGS), Lausanne 21-22 avril 1995. Travaux du centre de recherches sémiotiques n°64. 1996. Neuchâtel: CdRS Université de Neuchâtel. D. Apothéloz, U. Bähler, M. Schulz (éds).

Sémiotique non verbale et modèles de spatialité. 2002. Actes de colloque. Textes recueillis par Guy Barrier et Nicole Piguier. Limoges : Presses Universitaires de Limoges.

G.R.S.L. (Groupe de Recherche Sémio-Linguistique). 1983. *Sémiotique synchrétique*. Actes sémiotiques, N VI, 27.septembre 1983/ documents du Groupe de Recherches Sémio-linguistiques E.H.E.S.S.-C.N.R.S. Institut National de la Langue Française.

SEMPRINI Andréa. 1996. *Analyser la communication : comment analyser les images, les médias, la publicité ?* Paris : L'Harmattan, (Coll. Champs visuels).

STAMBOULI Fredj. 1996. « La Crise sémiotique de l'espace dans le Maghreb contemporain », p. 215-220 in *Architecture et Comportement*, vol. 11, n°3-4.

SUHAMY Henri. 1997. *Les Figures de style*. 8^e éd. Paris : Ed Presse Universitaire de France. (Coll. Que sais- je ?).

SUNIER, Sandra. 1997. « Le scénario d'une exposition », p. 195-199 in *Publics & Musées*, n°11-12.

THIBAUD Jean-Paul. 1983. « La notion peircienne d'interprétant », p.3-33 in *Dialectica*, vol. 37, n°1.

THIBAUD Jean-Paul. 1986. « La notion peircienne d'objet d'un signe », p. 19-43 in *Dialectica*, vol. 40, n°1.

THIBAUD Jean-Paul. 2001. « La méthode des parcours commentés », p. 79-99 in *L'Espace urbain en méthodes/* sous la direction de Michèle Grosjean et Jean- Paul Thibaud. Marseille : éd Parenthèses. (Coll. Eupalinos, série Architecture et Urbanisme).

THOM René. 1984. *Stabilité structurelle et morphogenèse : essai d'une théorie générale des modèles*. Paris : InterEditions.

TIMBART Noëlle. 2005. « L'accueil des adolescents dans les institutions muséales scientifiques », p. 24-32 in *Lettre de l'OCIM*, n°97.

UZELL David. 1992. « Les approches socio-cognitives de l'évaluation des expositions », p. 107-121 in *Publics & Musées*, n°1.

VENTURI Robert. 1976. *De l'ambiguïté en architecture*. Paris : Dunod. (Coll. Aspects de l'urbanisme). [Trad. de l'angl. par Maurin Schlumberger et Jean-Louis Vénard. *Complexity and contradiction in architecture*].

VENTURI Robert. 2000 (1977). *Learning from Las Vegas : the forgotten symbolism of architectural form*. Cambrige: Ed Massachussets/ London: The MIT Press. [Originally published as *Learning Las Vegas*. Massachussets: The Massachusettes Institue of Technologie].

VERON Eliseo, LEVASSEUR Martine. 1991. *Ethnographie de l'exposition : l'espace, le corps et le sens*. Paris: Ed Bibliothèque publique d'information - Centre Georges Pompidou. (Coll. études et recherches).

VITALBO Valérie. 2000, « *Comment le public utilise-t-il les repères de guidage de l'activité de visite ?* », p. 17-23 in *Lettre de L'OCIM* n° 74.

VON MOSS Stanislas. 1996. « Le musée et l'explosion des typologies », p. 3-31 in *Analyser le musée*, Actes du colloque international organisé par l'Association Suisse de Sémiotique (ASS/ SGS), Lausanne 21-22 avril 1995. Travaux du centre de recherches sémiotiques n°64. 1996. Neuchâtel: CdRS Université de Neuchâtel. D. Apothéloz, U. Bähler, M. Schulz (éds).

WINKIN Yves (dir.). 1996. *La Nouvelle communication* : G. Bateson, R. Birdwhistell, E. Goffman, E.T. Hall, D. Jackson, A. Schefflen, S. Sigman, P. Watzlawick. Trad. de l'angl. par D.Bansard, A. Cardoen, M.-C. Chiarieri, J.-P. Simon et Y. Winkin. Paris : Edition du seuil. (Coll. Points Essais).

WORTS Douglas. 1990. « In search of meaning : Reflective practice and museums », p. 9-10 in *Museum Quarterly*, vol.18, n°4.

ZUNZUNEGUI Santos. 1996. « Le labyrinthe du regard le musée comme espace du sens, de l'existence sémiotique de l'objet « musée » », p.91-120 in *Analyser le musée*, Actes du colloque international organisé par l'Association Suisse de Sémiotique (ASS/ SGS). Lausanne 21-22 avril 1995. Travaux du centre de recherches sémiotiques n°64. 1996. Neuchâtel: CdRS Université de Neuchâtel. Denis Apothéloz, Ursula Bähler, Michael Schulz (éds).

Autres documents :

ALEXANDRE Elisabeth, OLIVIER Frédérique. 2002. *Musée archéologique de Nice-Cimiez* : Guide des musées de Nice. Nice : Direction de la culture de la mairie de Nice.

DAIGNAULT Lucie. 1997. *La démocratisation des musées quand les visiteurs deviennent aussi des acteurs*. Colloque « Musée, acteur politique », 2 octobre 1997, (17 pages).

DONNAT Olivier et OCTOBRE Sylvie (dir.) 1999-2000. *Les publics des équipements culturels. Méthodes et résultats d'enquête*. Travaux du séminaire Pratiques culturelles et publics de la culture.

GUILLOT Hélène, LACROIX Francine (dir.). 1995. *Symposium franco-canadien sur l'évaluation des musées*, 8-9 déc. 1994, document n° 21, service de la recherche et de l'évaluation. Québec : Musée de la civilisation.

Documents sources :

Guide du visiteur de Cimiez. Document interne.

Trésors des profondeurs. Document interne. Ministère de la culture, Institut National du Patrimoine, Agence de Mise en Valeur et du Patrimoine, Musée National du Bardo. 30 pages.

Site internet musée de la guerre : www.warmuseum.ca

Thèses et mémoires:

ALAIN Caroline. 2000. *Quelles relations entre une exposition et l'architecture du lieu d'installation ? Le cas de la Beauté à Avignon*. Mémoire de DEA, Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse.

FLON Emilie. 2005. *La patrimonialisation de l'archéologie : la mise en scène des vestiges dans l'exposition*. Thèse en sciences de l'information et de la communication, Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse.

FLORIAN Sonia. 2002. *La collection de musée comme objet sémiotique : la Réunion, la collection du Musée Léon Dierx*. Thèse de doctorat en sciences du langage, Université de Franche-Comté.

FUNTES JULIAN Isabel Patricia. 1997. *L'utilisation de la métaphore dans l'exposition scientifique: entre la réalité et la fiction*. Mémoire de DEA, Paris : Museum national d'histoire naturelle.

GHARSALLAH Soumaya. 2002. *Le site archéologique de Menzel Yahia (Tafeksit) : essai muséographique*. Mémoire de fin d'études en architecture. Tunis : Ecole Nationale d'Architecture et d'Urbanisme.

GHARSALLAH Soumaya. 2003. *La programmation architecturale et muséographique des musées : Quel impact sur la communication*. Mémoire de DEA. Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse.

MARIANI-ROUSSET Sophie. 1992. *Les parcours d'expositions : une situation de communication, du comportement à la construction du sens*. Thèse de doctorat de psychologie. Université lumière-Lyon 2.

MIEGE Delphine. 2000. *Le rapport du monument à l'œuvre/Étude de l'influence des promenades architecturales sur la visite au musée du Louvre*. Mémoire de DEA, Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse.

Documents électroniques :

BAETENS Jan. 2002. « Le lieu et l'espace : expérience et théorie », in *Online magazine of the visual narrative*, Issue 4 [en ligne]. Disponible sur : <http://www.imageandnarrative.be/gender>

BAETENS Jan. 2002. « Exposer dans un musée. Une lecture sémiotique à partir du travail d'Hubert Damisch », in *Online magazine of the visual narrative*, Issue 7 [en ligne]. History and theory of the Graphic Novel special section IAWIS conference. Hamburg 2002. Disponible sur : [www. Imageandnarrative.be](http://www.Imageandnarrative.be)

BOUISSAC Paul. 2000. « Pour une sémiotique des espaces nomades en milieu urbain : le cirque dans la cité » in *Intersémiotité de l'espace architectural en son être, son paraître et sa fiction* [en ligne]. Séminaire international AISE/IASSP-ENAU, Sidi Bou Said. Disponible sur : www.semioticon.com/Bouissac/circus

PERAYA Daniel. *Internet, un nouveau dispositif de médiation des savoirs et des comportements ?* [en ligne] TECFA Université de Genève. Disponible sur : <http://tecfa.unige.ch>

FONTANILLE Jacques. 1999. « Espace du sens : Morphologies spatiales et structures sémiotiques » [en ligne]. Colloque Espace(s), Toulouse, 6 et 7 mai 99. Disponible sur : <http://webast.ast.obs-mip.fr/people/rieutord/IUF-conf/actes.html>

OSTROWETSKY Sylvia. « Espace et Langage » in *ArchiVue* [en ligne]. Disponible sur : www.archivue.net/lectures/textes/esp-langues.html

RENOUE Marie (dir.). *Sémio 2001 : Actes du Congrès de l'association française de la sémiotique*. 2001. [CD Rom].

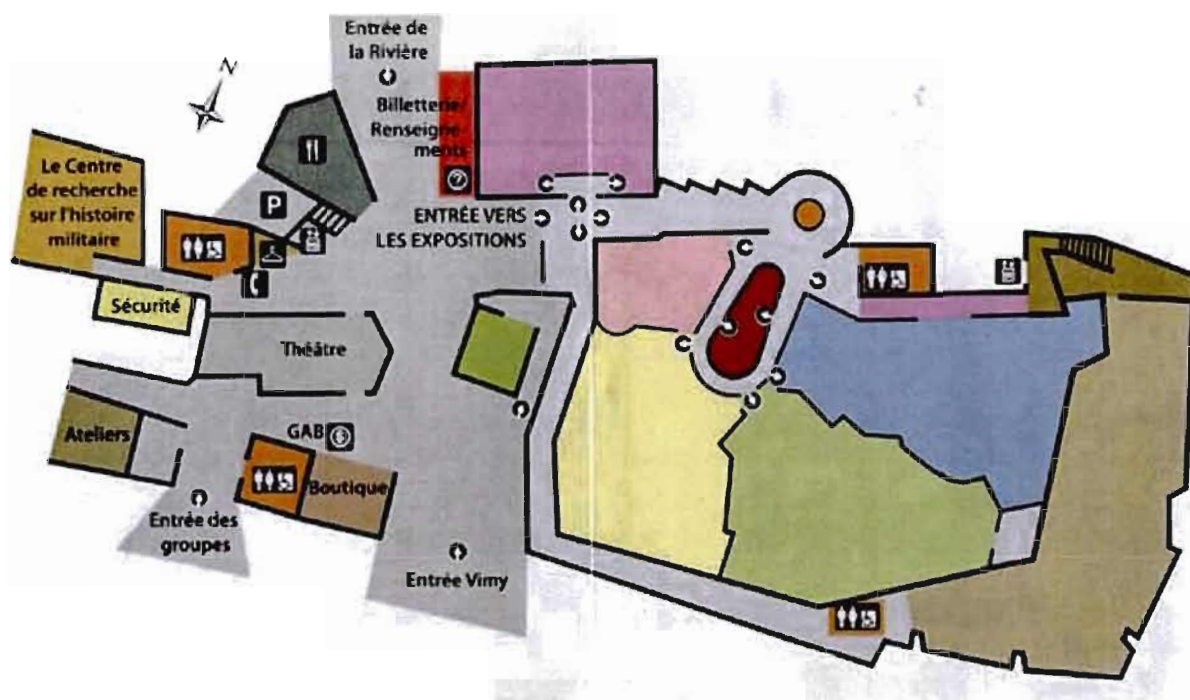
ANNEXES

- I. Musée de la guerre à Ottawa
- II. Avignon, un rêve que nous faisons tous
- III. Trésors de la Méditerranée
- IV. Musée archéologique de Nice-Cimiez

1. MUSEE DE LA GUERRE À OTTAWA

ANNEXE 1

Plan du musée

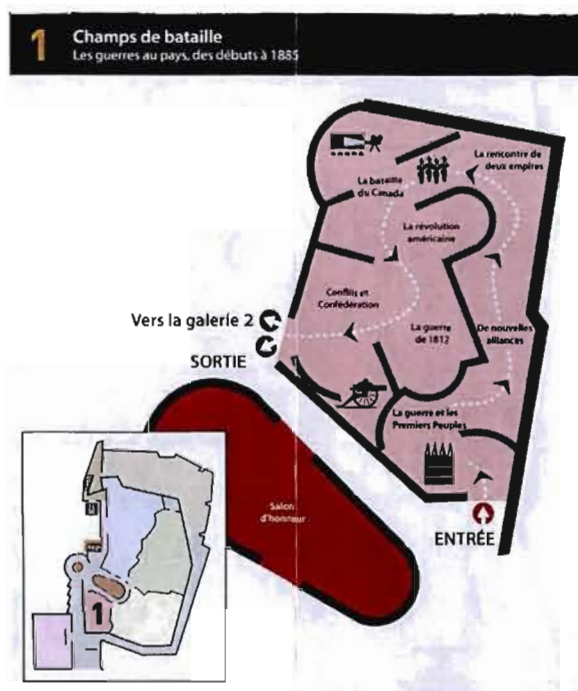


- Champs de bataille**
Les guerres au pays, des débuts à 1885
- Pour la Couronne et la patrie**
La guerre sud-africaine et la Première Guerre mondiale, 1885–1931
- Trempe dans la guerre**
La Seconde Guerre mondiale, 1931–1945
- Une paix violente**
La Guerre froide, le maintien de la paix et les récents conflits, de 1945 à aujourd'hui
- Le salon d'honneur de la Légion royale canadienne**
- Salle de la Régénération**
- Galerie LeBreton**
- Expositions spéciales**
- Salle du Souvenir**

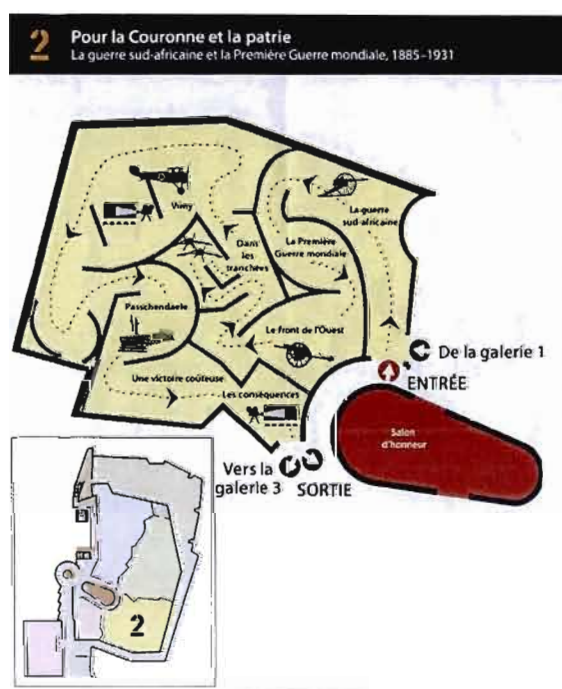
ANNEXE 2

Plan des séquences de l'exposition

Séquence 1 :



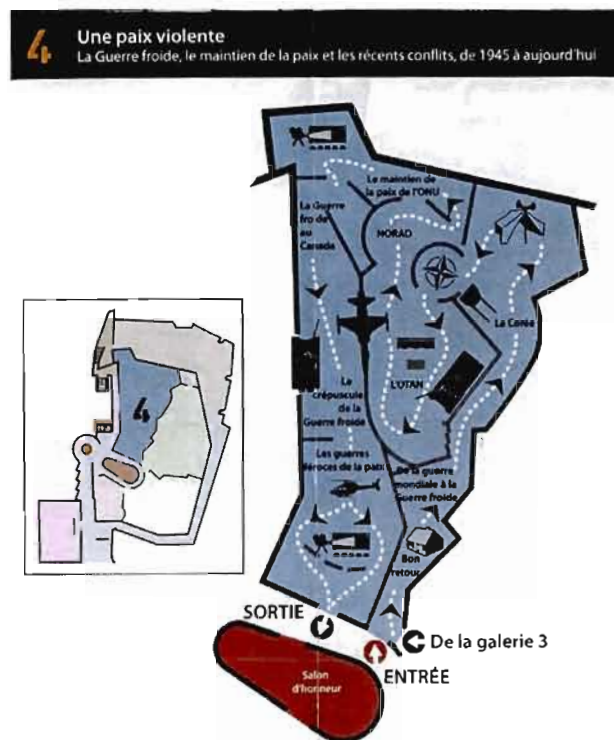
Séquence 2 :



Séquence 3 :



Séquence 4 :



Séquence 5 :

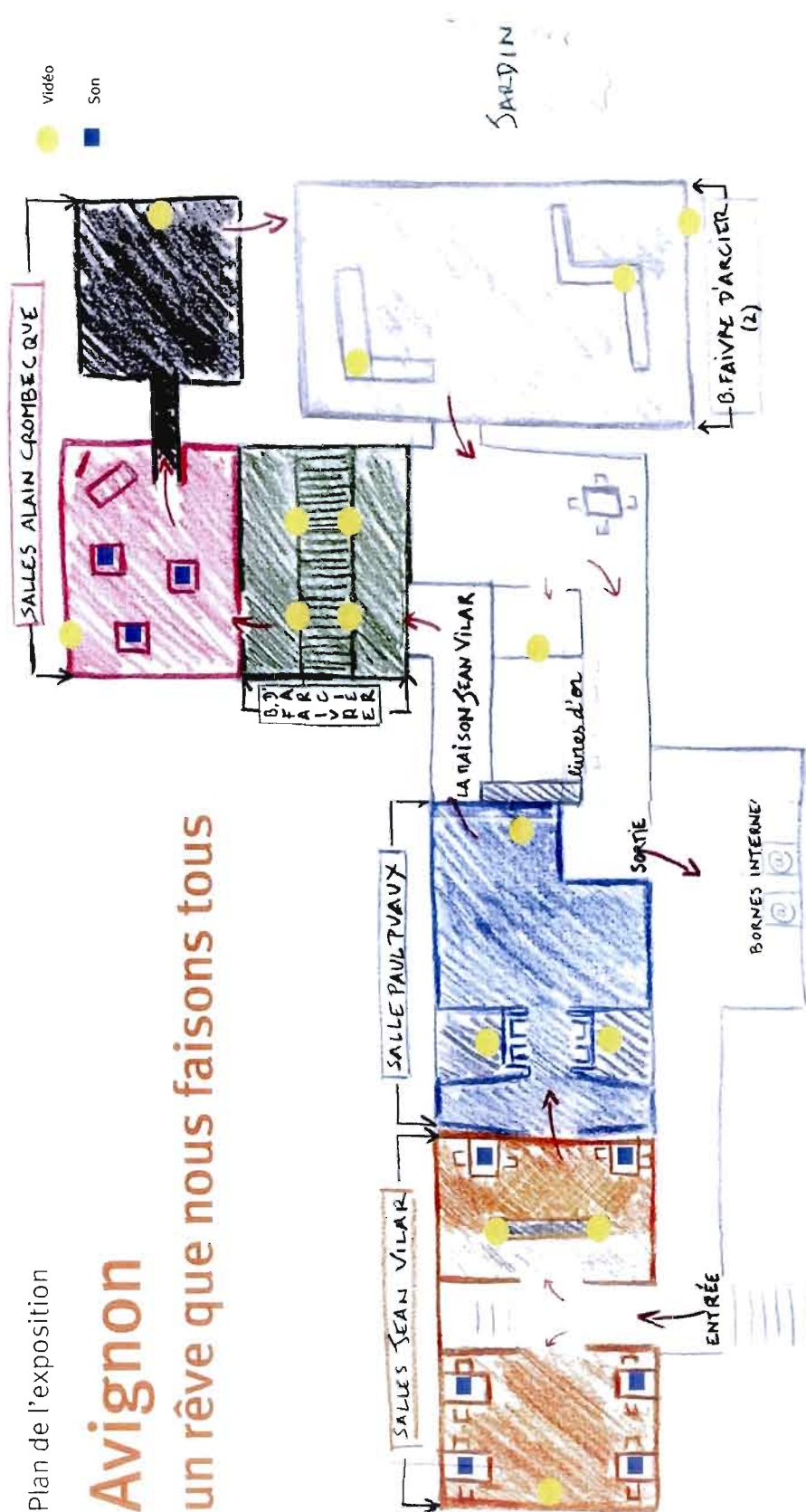


Séquences 6 et 7 :



2. AVIGNON, UN REVE QUE NOUS FAISONS TOUS

ANNEXE 3



Source : *Les cahiers de la Maison Jean Vilar : Avignon, un rêve que nous faisons tous*. Juillet 2003, n°87, numéro spécial.

ANNEXE 4



Echelle: 1/100 ème

ANNEXE 5

Description écrite des objets et dispositifs de l'exposition *Avignon, un rêve que nous faisons tous* (cf. plans des séquences de l'exposition)

Séquence 1: *Les années Vilar...*

Unité 1 :

élément (E1) : paroi en verre présentant, en filigrane noir et blanc, une photo de la rue Jean Vilar.

élément (E2) : toile blanche légèrement transparente, suspendue verticalement sur toute la largeur du sas, sur laquelle sont imprimées les trois clés symbolisant le patrimoine.

élément (E3) : portrait photographique de Jean Vilar, présenté sans commentaire. Il est suspendu verticalement, derrière la toile, sur toute la largeur du sas, en face de la porte d'entrée de l'exposition. Un spot lumineux éclaire le visage de Vilar.

sous-unité (sU1) : photo intitulée *photo du quartier de la balance (Avignon 1947)*, au-dessus nous pouvons lire le commentaire suivant :

« Avignon 1947

le temps des papes est oublié, vient celui du théâtre ».

Unité 2 :

sous-unité (sU2) : écran encastré au centre d'un mur, défilant des enregistrements vidéo montrant Jean Vilar. Il est placé en bas du titre de la séquence *Les années Vilar...*. En face de lui est installé un banc, le visiteur peut s'asseoir pour regarder les enregistrements.

élément (E4) : voile blanc transparent, tendu au milieu de la salle ; il porte des dessins de martinets, et il mesure 1 mètre de largeur sur 3.10 mètres de hauteur.

sous-unité (sU3) : elle est composée d'une table placée contre le mur, juste en bas d'une photo qui porte un commentaire inscrit directement sur le même mur : « Jean Vilar démissionne ». De part et d'autre de la table nous trouvons deux chaises, à côté desquelles un casque est accroché au mur. L'ensemble est éclairé par une lampe suspendue à un panneau horizontal, accroché au-dessus de la table. Le panneau porte la date de 1953, inscrite sur son côté frontal. Sur la table sont disposés des textes, des photos, des articles de presses, etc. en rapport avec la date représentée.

sous-unité (sU4) : c'est un dispositif identique au précédent ; seul la date et le commentaire change ; il s'agit de l'année 1963, l'événement évoqué est décrit comme suit : « Jean Vilar quitte la T.N.P. ».

sous-unité (sU5) : c'est un dispositif identique aux précédents ; il porte la date de 1966, l'événement qu'il évoque est décrit comme suit : « XX^e festival : 3 compagnies, 6 spectacles, 4 semaines de festival ».

sous-unité (sU6) : c'est un dispositif identique aux précédents ; il représente l'année 1967, l'événement évoqué est décrit comme suit : « l'ouverture se confirme, après la danse, le cinéma et la musique, nouvelle cour d'honneur : Cloître des Carmes ».

Unité 3 :

sous-unité (sU7) : photo intitulée *Alors camarade*, sur laquelle est inscrite une date : 1968.

sous-unité (sU8) : photo intitulée *Nuit obscure (1968), M. Casarès et M. Béjart*.

sous-unité (sU9) : photo intitulée : *Messe pour le temps présent, chorégraphie de Béjart (1967-1968)*.

Unité 4 :

sous-unité (sU10) : écran encastré au mur défilant des enregistrements en rapport avec Jean Vilar.

sous-unité (sU11) : écran encastré au mur défilant des enregistrements en rapport avec Jean Vilar.

sous-unité (sU12) : elle est composée d'une photo intitulée : *1971, le festival orphelin* et un manuscrit (lettre), probablement écrit par Jean Vilar.

sous-unité (sU13) : photo d'*Orden de P. Bourgeade (1969)*.

sous-unité (sU14) : photo intitulée : *Théâtre ouvert (1971)*.

sous-unité (sU15) : il s'agit d'un dispositif identique à ceux des sous-unités (sU3, sU4, sU5, sU6) ; il représente l'année 1967.

sous-unité (sU16) : c'est un dispositif identique au précédent, représentant l'année 1971.

Séquence 2 : Les années Puaux

Unité 1 :

sous-unité (sU17) : photo portant la date de 1974.

sous-unité (sU18) : photo portant la date de 1979.

sous-unité (sU19): elle contient deux photos présentées ensemble (sU4 et sU5) sous le titre : *Découverte de la danse américaine (1975-76)*.

sous-unité (sU20) : photo de *Carolyn Carlson (1972)*.

sous-unité (sU21) : photo intitulée : *Don Quichotte (73)*.

sous-unité (sU22) : photo intitulée : *Dans la cave des frères Saquet (79)*.

sous-unité (sU23): photo portant la date de 1979.

sous-unité (sU24): photo de *Richard III (1972)*.

sous-unité (sU25) : photo portant la date de 1972.

Unité 2 :

sous-unités (sU26) et (sU27) : chacune de ces sous-unité présente un écran plat défilant des enregistrements vidéo sur le mandat de Puaux (témoignages, interviews, etc.), au pied duquel est installé un banc et des écouteurs.

Unité 3 :

élément (E5) : panneau portant le titre de la séquence (*Les années Puaux*), écrit en noir sur blanc et suspendu au milieu du plafond.

sous-unité (sU28) : deux photos intitulées *Succès public des valeurs montantes. La conférence des oiseaux (1979)*.

sous-unité (sU29) : photo de Vitez (1975).

sous-unité (sU30) : photo intitulée *Ecole des femmes (1978)*.

sous-unité (sU31) : planche contenant des photos ainsi que des esquisses. En haut de cette planche, est collé directement sur le mur le commentaire suivant : « Un objet théâtral non identifié ». En bas une étiquette cite la pièce *Einstein on the beach (1976)*.

sous-unité (sU32) : écran encastré présentant des interviews portant sur des sujets en rapport avec le mandat de Puaux.

sous-unité (sU33) : photo intitulée *Cercle de craie caucasien de B. Brecht (1978)*.

sous-unité (sU34) : photo intitulée : *Audience de V. Havel (1979)*.

sous-unité (sU35) : photo intitulée : *En attendant Gobot (1979)*.

sous-unité (sU36): photo d'A. Mnouchkine et P. Puaux (1979).

Séquence 3 : La Maison Jean Vilar

élément (E6) : porte-fenêtre dont les volets laissés ouverts permettent une vue sur la cour, située au niveau de l'entrée de la Maison au rez-de-chaussée.

sous-unité (sU37) : vingt photos de groupe et portraits accrochés au milieu du mur et encadrés avec du bois naturel ; elles ne portent aucun commentaire.

sous-unité (sU38) : c'est un dispositif composé d'une pipe présentée dans une petite vitrine, encastrée au mur et portant le commentaire suivant : « Ceci n'est pas la pipe de Paul Puaux ». Au-dessus de ce dispositif, nous pouvons voir une ouverture dans la paroi qui donne sur la dernière salle de l'exposition. À droite et en haut de l'ouverture, est collé un texte, écrit en noir sur le fond blanc de la paroi ; il est intitulé *1979 : l'ouverture de la Maison Jean Vilar*, voici son contenu : « C'est l'Hôtel de Crochans, acheté par la Ville d'Avignon en 1974 pour recevoir le fonds Jean Vilar géré par l'Association Jean Vilar et abriter une antenne du Département des Arts du spectacle de la Bibliothèque Nationale. À la fin du Festival, Paul Puaux démissionne et se consacre au rayonnement de la Maison Jean Vilar, jusqu'à sa mort en 1998. »

élément (E7) : miroir encadré et réparti par des barres en bois sur quatre parties.

élément (E8) : c'est une porte fermée.

Séquence 4 : Bernard Faivre d'Arcier (Premier mandat)

sous-unité (sU39) : photo de M. Casarès (1980), présentée sur fond lumineux.

sous-unité (sU40) : photo de la pièce Richard III sur fond lumineux.

sous-unité (sU41) : affiche intitulée *Avignon 80* ; elle est placée en face de la porte d'entrée de la salle et contient le texte suivant : « 1980 : nouvelle équipe, nouvelle structure, nouveaux financements, nouvelle image et bientôt, nouvelle cour d'honneur... ».

sous-unité (sU42) : photo intitulée *Le roi Lear (1981)*.

sous-unité (sU43) : photo intitulée *A. Mnouchkine et comédiens du théâtre du soleil (1982)*.

sous-unité (sU44) : photo d'une chorégraphie de P. Bausch (1981).

sous-unité (sU45) : miroir portant la phrase suivante écrite en noir : « les premières années B.F.A. »

sous-unité (sU46) : miroir portant un texte écrit à l'envers et en blanc, et supposé être lu par réflexion sur le miroir précédent:

« 1984 : démission de B.F.A.
L'avenir du Festival en cinq questions
Quelle création ?
Quel public ?
Quel part au théâtre ?
Quel part à l'international ? »

Séquence 5 : Les années Crombecque

Unité 1 :

sous-unité (sU47) : portrait photographique d'*Alain Crombecque*, à côté duquel sont accrochés des écouteurs permettant de consulter des enregistrements sonores en rapport avec ce personnage. En haut de la photo est écrit le titre *Les années Crombecque*. En bas, un texte : « (1985-1992) Alain Crombecque renoue avec les figures mythiques du Festival. Il invite les poètes, les auteurs, les musiciens, les peintres, les cultures de Sud. Il fait un événement de la nuit provençale. »

sous-unité (sU48) : portrait photographique d'*Edmond Jabès*, présenté avec des écouteurs, permettant de consulter des enregistrements sonores, en rapport avec ce personnage.

sous-unité (sU49) : elle est similaire à la sous-unité précédente, mais elle présente le portrait photographique de *Robert Pinget* ; les enregistrements sonores sont en rapport avec ce personnage.

sous-unité (sU50) : elle est similaire aux sous-unités précédentes, mais elle présente le portrait photographique de *Nathalie Sarraute* ; les enregistrements sonores sont en rapport avec ce personnage.

sous-unité (sU51) : elle est similaire aux sous-unités précédentes, mais elle présente le portrait photographique de *Tadeusz Kantor* ; les enregistrements sonores sont en rapport avec ce personnage.

sous-unité (sU52) : elle est similaire aux sous-unités précédentes, mais elle présente le portrait photographique de *Merce Cunningham* ; les enregistrements sonores sont en rapport avec ce personnage.

sous-unité (sU53) : elle est similaire aux sous-unités précédentes, mais elle présente le portrait photographique de *Georges Perec* ; les enregistrements sonores sont en rapport avec ce personnage.

sous-unité (sU54) : elle est similaire aux sous-unités précédentes, mais elle présente le portrait photographique de *René Char* ; les enregistrements sonores sont en rapport avec ce personnage.

sous-unité (sU55) : elle est similaire aux sous-unités précédentes, mais elle présente le portrait photographique de *Francis Ponge* ; les enregistrements sonores sont en rapport avec ce personnage.

sous-unité (sU56) : elle est similaire aux sous-unités précédentes, mais elle présente le portrait photographique d'*Alain Cuny* ; les enregistrements sonores sont en rapport avec ce personnage.

sous-unité (sU57) : elle est similaire aux sous-unités précédentes, mais elle présente le portrait photographique de *Valère Novarim* ; les enregistrements sonores sont en rapport avec ce personnage.

sous-unité (sU58) : elle est similaire aux sous-unités précédentes, mais elle présente le portrait photographique de *Pierre Boulez* ; les enregistrements sonores sont en rapport avec ce personnage.

sous-unité (sU59) : écran encastré dans une porte existante mais condamnée, avec à côté des écouteurs permettant d'entendre les enregistrements vidéo défilant sur l'écran.

sous-unité (sU60) : elle comprend un solex, posé à côté d'un bureau et d'une chaise et d'un bureau, sur lequel est posée une étiquette présentant un texte écrit en noir sur blanc : « Ceci n'est pas le solex d'Alain Crombecque ». À côté de l'étiquette est posé un luminaire et des articles de presses, étalés sur la table et protégés par une planche en verre.

éléments (E9), (E10), et (E11) : chacun de ces éléments correspond à un miroir faisant partie du décor d'origine de la salle.

Unité 2 :

sous-unité (sU61) : grand écran plat défilant des enregistrements vidéo.

sous-unité (sU62) : photo intitulée : *Qu'ils crèvent les artistes (1985)*.

sous-unité (sU63) : photo intitulée : *Les fourbenis des Scarpins (1990)*.

sous-unité (sU64) : photo intitulée : *Opéra équestre (1991)*.

sous-unité (sU65) : photo intitulée : *La Mahabharata (1985)*.

sous-unité (sU66) : photo intitulée : *Les souliers de satin (1987)*.

sous-unité (sU67) : photo intitulée : *Hamlet (1988)*.

Séquence 6 : *Retour de B.F.A.*

sous-unité (sU68) : elle consiste en une cloison peinte en rouge et portant une photo de Bernard Faivre d'Arcier avec le titre de la séquence au-dessus : *Retour de B.F.A.* En bas, un texte : « 1993. Retour de B.F.A. avec un ambitieux programme autour du Centre National du Théâtre et de l'espace Saint Louis. Acteurs célèbres dans la cour d'honneur, invitations de pays étrangers. Cinquantième du Festival, Avignon capitale culturelle de l'an 2000, programme européen... ».

sous-unité (sU69) : écran encastré dans une porte existante, mais condamnée.

sous-unité (sU70) : écran encastré dans une paroi expographique peinte en rouge ; en face de lui il y a un banc.

sous-unité (sU71) : écran encastrés dans une porte existante, mais condamnée. Devant lui sont installées six chaises.

sous-unités de (sU72) à (sU84) : il s'agit de treize dispositifs expographiques, présentant chacun une pièce de théâtre jouée pendant le mandat de B.F.A. Chaque dispositif consiste en une sorte de boîte d'environ 2,50m de hauteur, avec un soubassement peint en rouge et à base carrée d'environ 50cm de côté ; la partie supérieure de chaque dispositif est évidée ; ils sont amovibles grâce à des transpalettes et peuvent être librement déplacés. Le titre de la pièce représentée est inscrit sur le soubassement. L'année pendant laquelle elle été présenté est toujours marquée sur la partie supérieure du dispositif. Nous distinguons les pièces suivantes :

- sU5 : *Festen Crezegoz* (2000)
- sU6 : *Royal de luxe ; Petits contes* (1999)
- sU7 : *Je suis sang* de J. Fabre (2001)
- sU8 : *Le laveur de vitre* de Pina Bausch (2000)
- sU9 : *After sun* de R. Garcia (2002)
- sU10 : *Sans titre*
- sU11 : *Vole mon dragon* de Nordey (1994)
- sU12 : *Triptyk* (2000)
- sU13 : *Médée Euripide* de Jacques Lasalle (2000)
- sU14 : *Désir d'Asie* (1998)
- sU15 : *Gilgamesh* de P. Rambert (2000)
- sU16 : *La servante* d'Olivier Puy (1995)
- sU17 : *L'école des femmes* de D. Bezace (2001)

éléments (E12), (E13) et (E14) : chacun de ces éléments correspond à un tapis étendu sur le sol de la salle.

Séquence 7: Séquence de synthèse

sous-unité (sU85): dispositif composé de quatre chaises et une table sur laquelle est dessiné un jeu, conçu autour du festival et ses directeurs. C'est une adaptation d'un jeu de société, le jeu de l'oie. Les règles de ce jeu (après adaptation) sont expliquées sur un papier disposé sur la même table.

sous-unité (sU86) : il s'agit d'un volume cubique, dont l'intérieur peint en noir contraste avec la blancheur des murs de la salle. À l'intérieur de ce volume est installé un banc, en face d'un grand écran, sur lequel sont projetés des extraits divers d'interviews, de spectacles, etc.

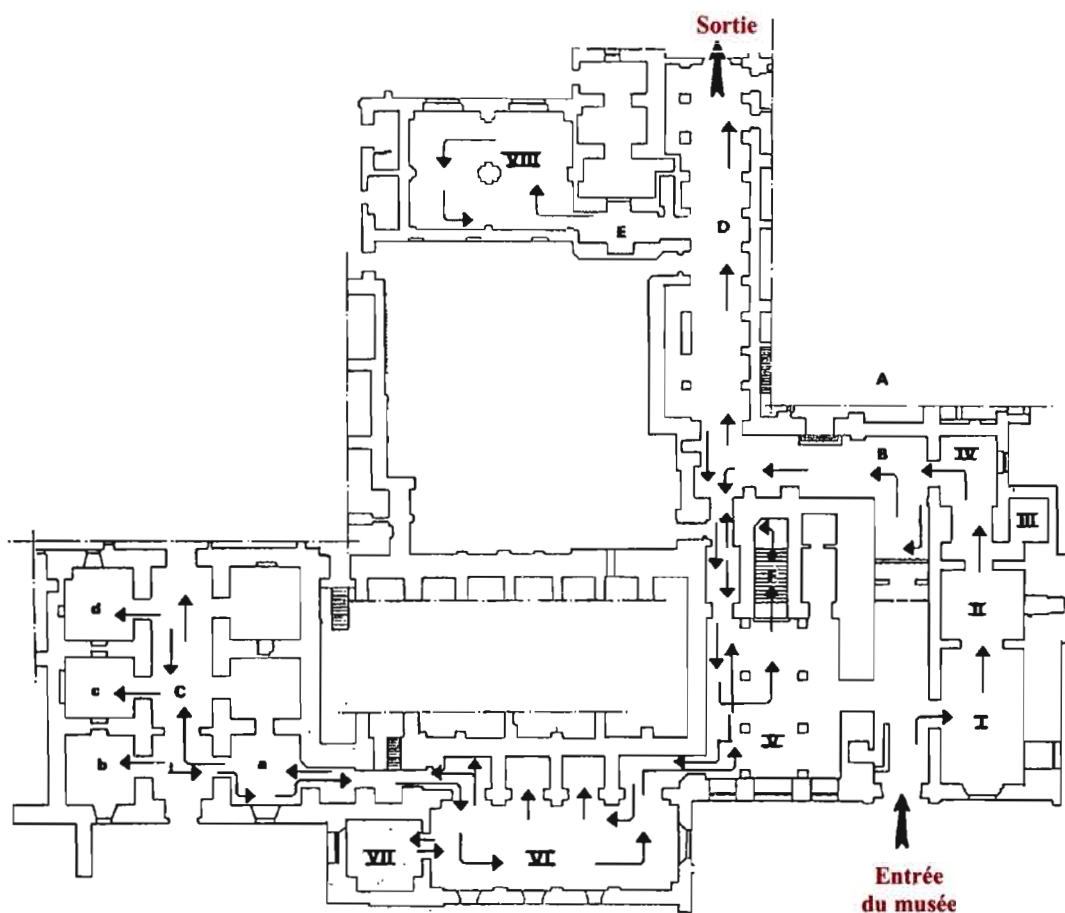
sous-unité (sU87) : comptoir longeant le couloir, sur lequel sont posés le livre d'or de l'exposition, ainsi que des ouvrages en rapport avec le festival ; l'ensemble est éclairé par des spots.

élément (E15) : photo du festival, accrochée directement au mur ; elle n'est pas commentée.

3. TRESORS DE LA MEDITERRANEE

ANNEXE 6

Plan du musée (R.D.C.)



PLAN DU REZ DE CHAUSSEE

A- Vente de billets d'entrée, cafetoria, petite restauration

A'- Information et documentation

I- Salle de préhistoire

II- Salle d'archéologie punique (dite de Baal Hammon)

III- Salle contenant une reconstitution d'un caveau funéraire punique.

IV- Salle du mobilier funéraire punique.

B- Couloirs : civilisation libyco-punique

V- Salle d'archéologie paléochrétienne

VI- Salle de Bulla Regia

VII- Salle des portraits impériaux

C- Nouveau département paléochrétien

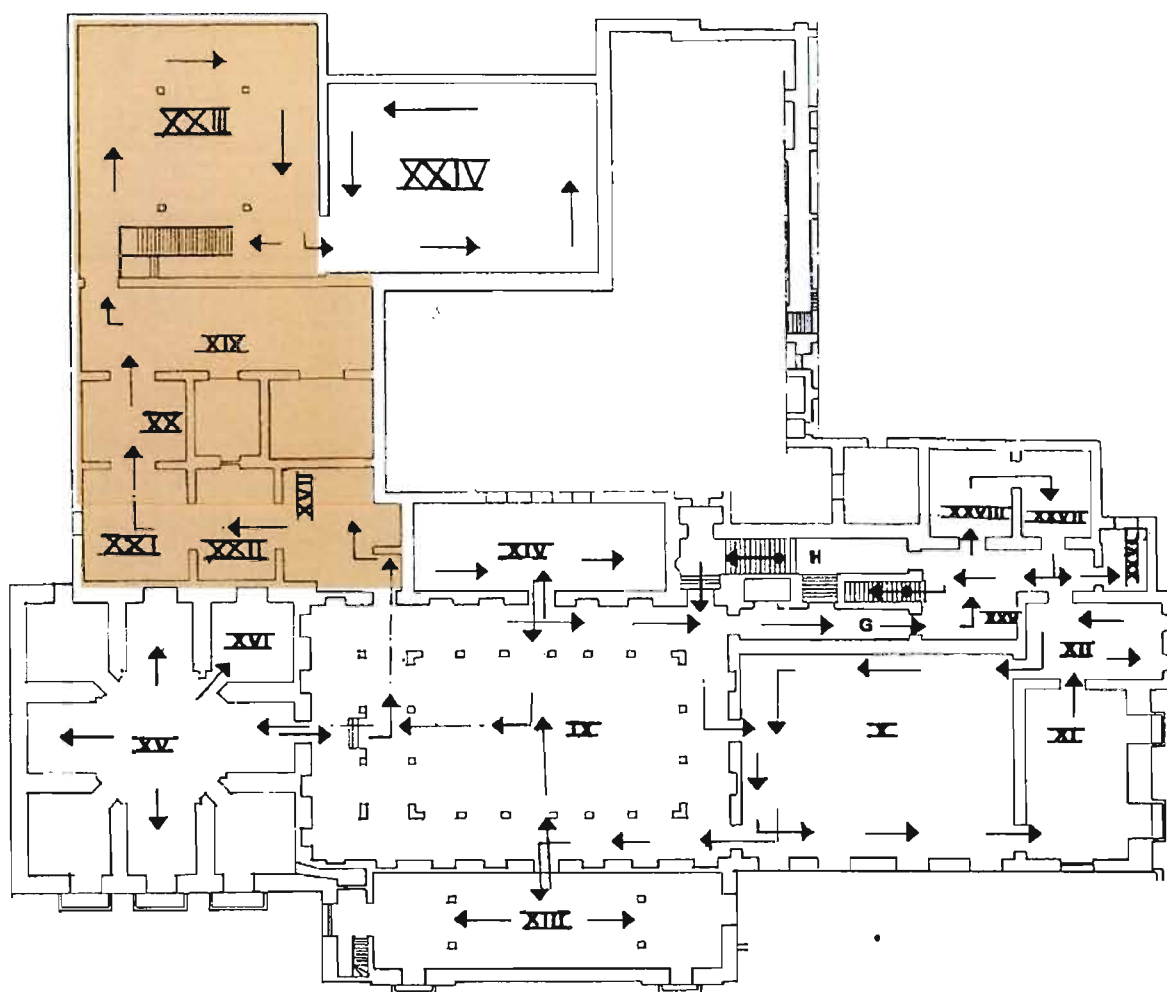
D- Couloir des sarcophages et des stèles

E- Couloir de la salle de Thuburbo Majus

VIII- Salle de Thuburbo Majus

ANNEXE 7

Plan du musée (1er étage)

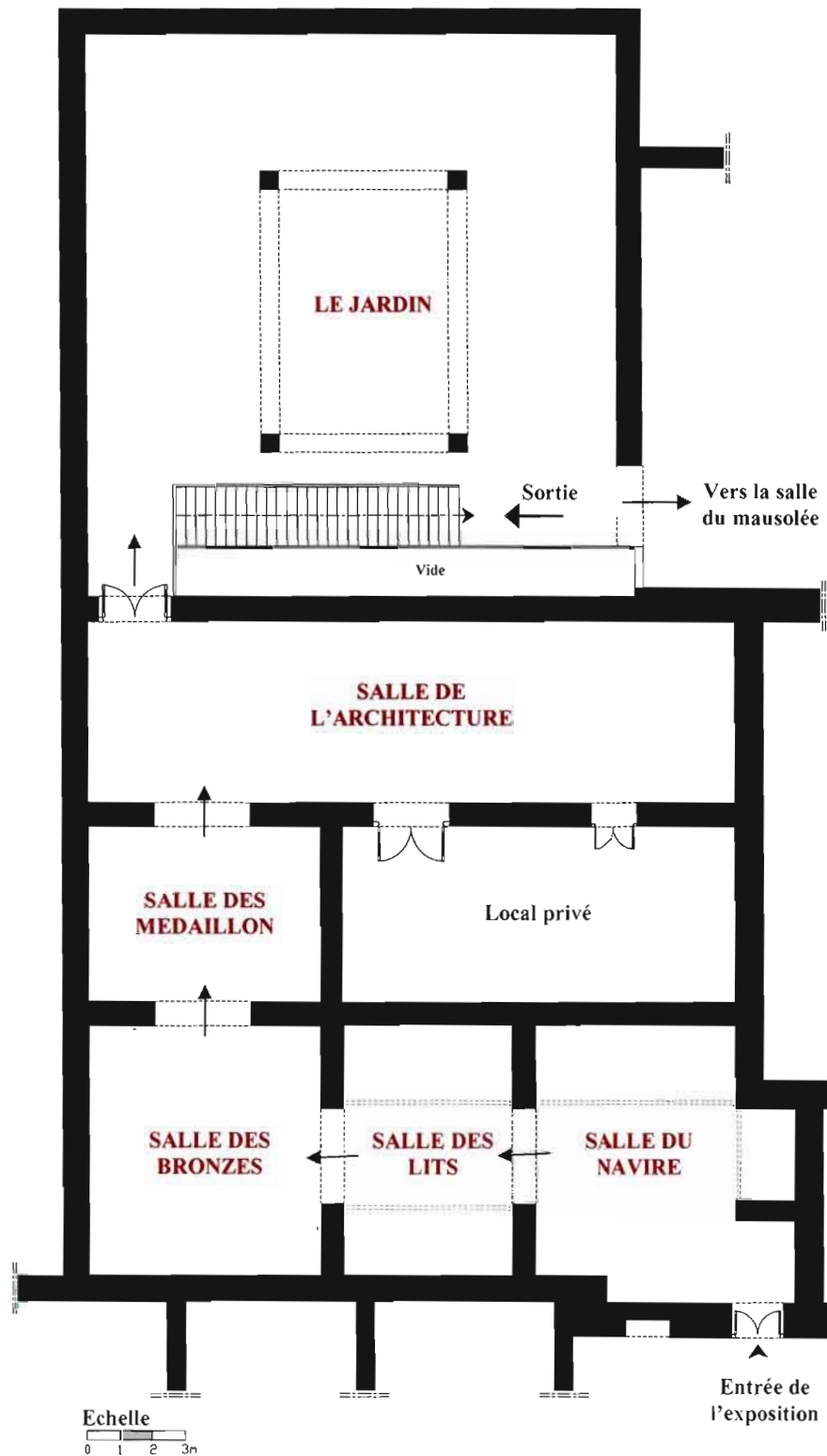


PREMIER ETAGE

IX	Salle de Carthage romaine
X	Salle de Sousse
XI	Salle de Dougga
XII	Salle d'El Jem
XIII	Salle d'Althiburos
XIV	Salle d'Oudna
XV	Salle du Virgile
XVI	Salle des trésors
XVII à XXII	Salles des fouilles sous-marines de Mahdia
XXIII	Salle des mosaïques marines
XXIV	Salle du mausolée
F	Couloir conduisant aux salles des mosaïques
XXV à XXVIII	Salles des mosaïques

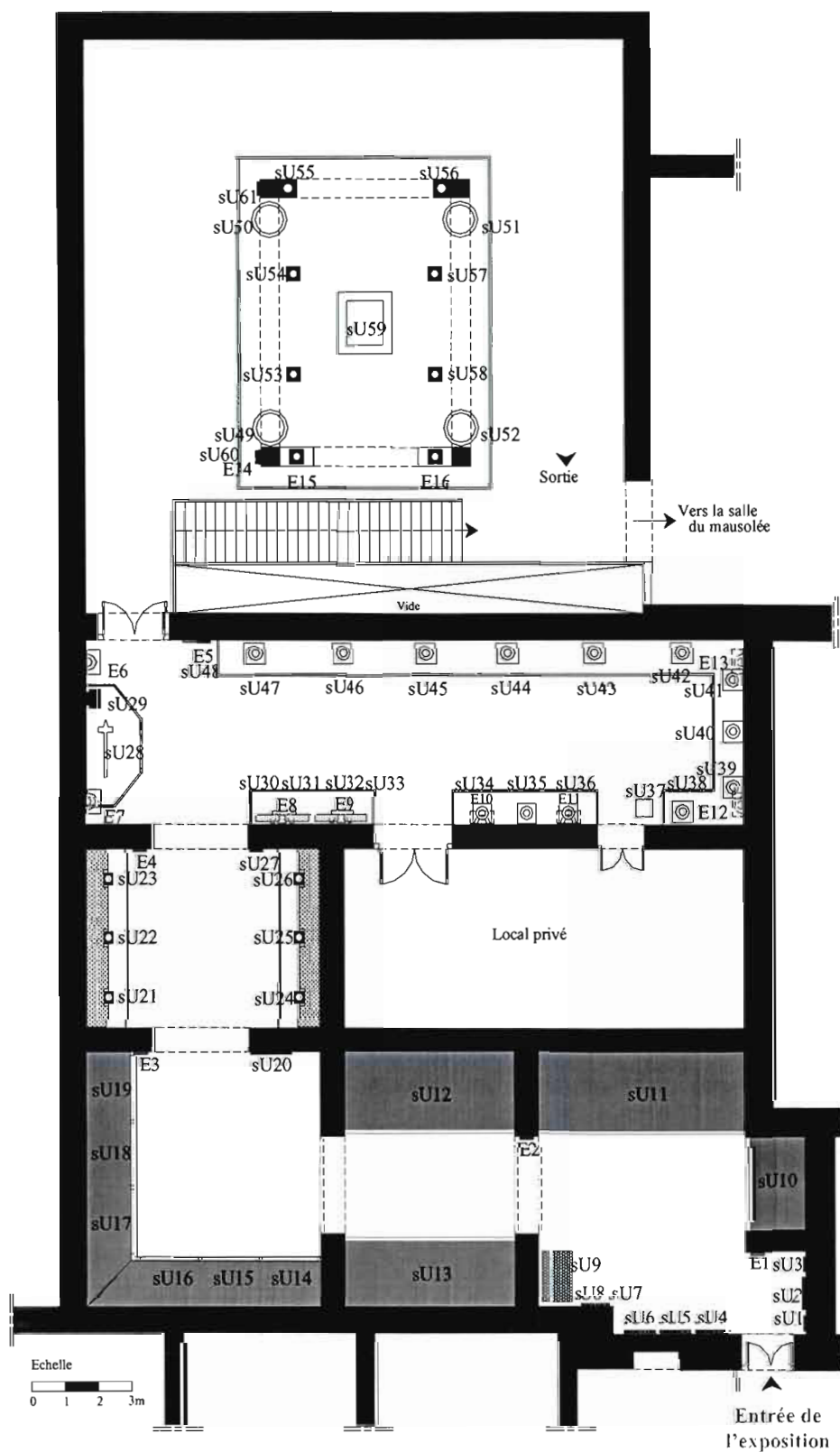
ANNEXE 8

Plan et séquences de l'exposition



ANNEXE 9

Définition des dispositifs expographiques de l'exposition



LEGENDE



Maquette



Vitrine



Paroi expographique



Élément de colonne



Objet lapidaire tridimensionnel



Objet lapidaire bidimensionnel



Titre de la séquence



Panneau d'interprétation

ANNEXE 10

Description écrite des objets et dispositifs de l'exposition *Trésors de la Méditerranée* (cf. plan annexe 9)

Séquence 1 : Salle du navire

élément (E1) : panneau portant le titre de la séquence.

sous-unité (sU1) : pierre commémorative portant un texte en arabe gravé dans le marbre blanc ; il mentionne que l'aile *Trésors de la méditerranée* a été inauguré en juillet 2000.

sous-unité (sU2) : planche portant un texte écrit en trois langues (arabe, français et anglais) et intitulé *Projet de restauration des œuvres grecs*.

sous-unité (sU3) : panneau portant la traduction du texte précédent en langue allemande ; c'est le seul texte de l'exposition écrit en cette langue.

sous-unité (sU4) : planche intitulée : *Le navire*. Outre le texte, cette planche montre un dessin reconstituant le navire échoué.

sous-unité (sU5) : planche présentant un texte intitulé : *Le chargement*.

sous-unité (sU6) : planche intitulée : *L'itinéraire*. En bas du texte, elle présente une carte montrant l'itinéraire du navire.

sous-unité (sU7) : texte sans titre présentant les objets des deux vitrines de la salle du navire avec photos à l'appui.

sous-unité (sU8) : texte accompagné de photos, présentant les objets de la séquence Salle des lits. Il ne porte pas de titre.

sous-unité (sU9) : maquette du navire échoué, portant le commentaire suivant : « Le bateau Grec (année 80 avant J.-C.) ».

sous-unité (sU10) : vitrine contenant une douzaine d'objets. Elle présente une seule étiquette, posée au premier plan directement sur le sol, juste derrière la vitre. Chaque groupe d'objets porte un numéro rapporté à un commentaire noté sur l'étiquette ; en voici le texte :

1. Meules
2. Céramiques Attiques et Campaniennes vers 80-70 av. J.-C.
3. Amphores Italiennes (Romaines)-Puniques-Espagnoles-Grecs (Kôs) vers 80-70 av. J.-C.

sous-unité onze : vitrine montrant sept éléments, décrits par une seule l'étiquette comme suit :

1. Tuile
2. Tôle en plomb
3. Cône en plomb
4. Anneau de plomb
5. Eléments d'un tuyau en plomb
6. Ancre en plomb 2^{ème} siècle av. J.-C.
7. Barres de plomb fabriquées dans la Péninsule Ibérique.

Séquence 2 : Salle des lits (ou des klinés)

élément (E2) : titre de la séquence.

sous-unité (sU12) : vitrine présentant plusieurs objets commentés par les étiquettes qui les accompagnent comme suit :

- Braserio mobile décoré de deux têtes de lions et masques de Satyres (Bronze). 2^{ème} siècle av. J.-C.
- Lits (klinés). Début du 1^{er} siècle av. J.-C.
- Candélabre avec Satyre dansant (Bronze)
- Deux candélabres à bras
- Lampe à deux becs et anse (Bronze). Premier siècle avant J.-C.
- Candélabre (Bronze). Fin du 2^{ème} siècle avant J.-C.

sous-unité (sU13) : vitrine présentant des objets décrits par les étiquettes qui les accompagnent comme suit :

- Lit (Kliné). Début du 1^{er} siècle av. J.-C.
- Bassine (restituée). Début du 1^{er} siècle av. J.-C.
- Lampe à deux becs et anse (Bronze). Premier siècle avant J.-C.
- Miroir (restauré)
- Lampe à trois becs décorée d'un masque d'adolescent (Bronze). Premier quart du 1^{er} siècle avant J.-C.
- Candélabre avec Satyre musicien (Bronze)

Séquence 3 : Salle des bronzes

élément (E3) : titre de la séquence

sous-unité (sU14) : elle regroupe une statuette d'Eros et trois statuettes de nain, dont deux sont présentés sur des petits socles posés sur un grand socle sous forme de table. La troisième statuette ailée, est présentée suspendue avec un fil de nylon. Ces objets sont commentés comme suit :

1. EROS volant jouant de la cithare (Bronze). 2^e siècle avant J.-C.
2. Nains Dansant, l'une des naines joue des crotales ainsi que le nain (Bronze).

2^e moitié du 2^e siècle avant J.-C.

sous-unité (sU15) : « Buste en Hermès de DIONYSOS barbu coiffé d'un turban. Le moignon du bras porte la signature de *Boethos de Chalcédoine* (Bronze). Milieu du 2^e siècle avant J.-C. »

sous-unité (sU16) : quatre statuettes, dont l'une est présentée suspendue avec des fils de nylon ; il s'agit de la statuette d'Eros ailé. Les autres statuettes sont présentées sur des petits socles. Voici les commentaires que nous lisons sur l'étiquette accompagnant ces objets :

1. Lampe en forme d'EROS tenant un flambeau (Bronze), autour de 100 av. J.-C.
2. HERMES (Bronze). Début du I^{er} siècle av. J.-C.
3. SATYRE (Bronze). 125-100 av. J.-C.
4. Lampe en forme d'Hermaphrodite portant un flambeau (Bronze), autour de 100 av. J.-C.

sous-unité (sU17) : elle contient une douzaine de petits objets, présentés sur des supports et des socles en plexiglas. Ces objets sont décrits comme suit :

1. Applique en forme de tête de taureau (Bronze)
2. Deux chiens couchés (Bronze restitué)
3. ATHENA ET NIKE (Bronze)
4. Masques d'un vieux père de la comédie nouvelle
5. Deux canards (Bronze)
6. Comédiens (Bronze)-2^e siècle av. J.-C.
7. Plaque avec griffons et Cratère (Bronze)
8. EROS volant (Bronze)- 2^e siècle av. J.-C.

sous-unité (sU18) : « EROS tenant initialement un arc (Bronze). Vers 125 avant J.-C. ».

sous-unité (sU19) : deux objets commentés comme suit :

1. DIONYSOS (Bronze). 120 av. J.-C.
2. ARIANE (Bronze). 120 av. J.-C.

sous-unité (sU20) : trois panneaux de format A4, accrochés à la sortie de la salle et présentant des textes explicatifs appuyés sur des images.

Séquence 4 : Salle des médaillons

élément (E4) : titre de la séquence.

sous-unité (sU21) : « SATYRE. Vers 120 avant J.-C. ».

sous-unité (sU22) : « APHRODITE (ou ARIANE). Vers 120 avant J.-C. ».

sous-unité (sU23) : « SATYRESSE. Vers 120 avant J.-C. ».

sous-unité (sU24) : « NIOBIDE. Vers 120 avant J.-C. ».

sous-unité (sU25) : « Donatrice. Vers 120 avant J.-C. ».

sous-unité (sU26) : « NIOBE. Vers 120 avant J.-C. ».

sous-unité (sU27) : texte présenté sur un papier rigide de format A4 et accroché au mur, voici son contenu : « Tondi effigie représentant les dieux insérées dans des médaillons. Ces œuvres exceptionnelles, qui devaient décorer un sanctuaire grec, sont le plus ancien groupe de Tondi de ce genre. »

Séquence 5 : Salle de l'architecture

unité 1 :

sous-unité une (sU28) : « Catapulte (Reproduction) »

sous-unité deux (sU29) : vitrine commentée par une étiquette, dont le texte est le suivant : « Eléments de catapulte (Bronze) ».

unité 2 :

sous-unité (sU30) : stèle posée sur un support métallique noir, son étiquette présente le texte suivant : « Stèle d'ASKLEPIOS banquetant et sa fille HYGIEIA entourés de trois personnages, les dédicants et d'un serviteur. 2^e moitié du 4^e siècle avant J.-C. ».

sous-unité (sU31) : stèle représentant Ammon avec une inscription de 363-362 avant J.-C. ; elle est posée sur un support métallique noir.

sous-unité (sU32) : stèle présentant une inscription du sanctuaire de PARALOS. 2^e moitié du 4^e siècle avant J.-C. ; elle est posée sur un support métallique noir.

sous-unité (sU33) : c'est une stèle, présentée sur un support métallique noir, mais son étiquette est abîmée.

unité 3 :

sous-unité (sU34) : « Chapiteau Ionique Attique Micro Asiatique. 2^e siècle av. J.-C. »

sous-unité (sU35) : chapiteau du type ionique, il ne porte pas d'étiquette.

sous-unité (sU36) : « Chapiteau de type Dorique 2^e siècle av. J.-C. ». Il est complètement délabré.

Sous-unité (sU37) : boîte en bois avec couvercle, disposée sur un socle noir. À l'intérieur de la boîte, quinze textes numérotés sont soigneusement classés. Chacun est écrit en recto-verso, sur un papier de format A4, rendu rigide avec du plexiglas.

sous-unité (sU38) : chapiteau ; le commentaire écrit sur l'étiquette qui l'accompagne est effacé, mais nous pensons qu'il s'agit d'un chapiteau à tête de Griffon-Lion, puisqu'il est identique à celui d'en face et dont l'étiquette indique qu'il date du 1^{er} siècle avant J.-C.

sous-unité (sU39) : « Base de colonne Ionique-Attique. Seconde moitié du 2^e siècle avant J.-C. ».

sous-unité (sU40) : colonne sans étiquette ; toutes ses composantes (base, fût, chapiteau) sont en bon état. Le chapiteau est Ionique.

sous-unité (sU41) : chapiteau présenté sans étiquette.

sous-unité (sU42) : « Chapiteau à tête de Griffon-Lion. Début du 1^{er} siècle avant J.-C. ».

sous-unité (sU43) : « Chapiteau du type Ionique Attique. Fin du 3^{ème} - 1^{ère} moitié du 2^{ème} siècle av. J.-C. ».

sous-unité (sU44) : chapiteau présenté sans étiquette, il est identique au chapiteau précédent.

sous-unité (sU45) : « Colonne à chapiteau de type Ionique Attique Miero Asiatique. Fin du 3^{ème} siècle avant J.-C. Base Ionique Attique. 2^{ème} moitié du 2^{ème} siècle avant J.-C. ». Ici l'étiquette n'est pas placée sur le socle mais sur le mur à gauche de la colonne. Les éléments de cette colonne sont intacts à l'exception du chapiteau dont la moitié droite a disparu.

sous-unité (sU46):chapiteau ; il ne portant aucun commentaire, mais il est identique au chapiteau de la sous-unité suivante.

sous-unité (sU47): « Chapiteau du type Ionique Attique. Fin du 3^{ème}-1^{ère} moitié du 2^{ème} siècle av. J.-C. »

sous-unité (sU48) : textes explicatifs, présentés à la sortie de la salle, juste au-dessous du titre de la séquence.

éléments de E6 à E13 : chapiteaux de type ionique.

Séquence 6 : Salle du jardin

élément (E14) : titre de la séquence

éléments (E15) et (E16) : deux candélabres, présentés sans aucune étiquette, ni socles. D'après les textes de l'exposition, ils n'étaient pas assemblés avant d'être transportés ; ils datent de la fin du 2^{ème} ou début du 1^{er} siècle av. J.-C.

sous-unités (sU49) et (sU50) : « Cratère décoré d'un cortège dyonisiaque surmonté d'un sarment de feuilles de vigne (type Borghèse). L'an 100 av. J.-C. ».

sous-unités (sU51) et (sU52) : deux cratères ; l'étiquette qui les commente est abîmée, nous déchiffrons : « Cratère décoré d'un cortège dyonisiaque surmonté de feuille de [texte manquant] d'ombeille (type Pise). Vers l'an 100 av. J.-C. ».

sous-unité (sU53) : moitié d'un visage sculpté en pierre, accroché à un panneau vertical noir. L'étiquette mentionne qu'il s'agit de « Pan. Fin du 2^e siècle av. J.-C. ».

sous-unité (sU54) : tête de nymphe vue de profil, sur l'étiquette nous lisons : « Nymphé. Fin du 2^e siècle avant J.-C. » (en arabe nous apprenons qu'il s'agit de la vierge des eaux).

sous-unité (sU55) : « Dos d'un torse d'adolescent. Vers 175-150 avant J.-C. ».

sous-unité (sU56) : torse sculpté datant de la même époque que le précédent, son étiquette est abîmée.

sous-unité (sU57) : « Tête de statue masculine-Fin du 2^e siècle avant J.-C. »

sous-unité (sU58) : « Artémis. Déesse de la chasse. Vers 175-150 avant J.-C. »

sous-unité (sU59) : reproduction d'un bassin décoré de deux sculptures authentiques d'enfant. D'après les textes affichés à l'exposition, les enfants assis dos à dos datent de la première moitié du 2^{ème} siècle av. J.-C.

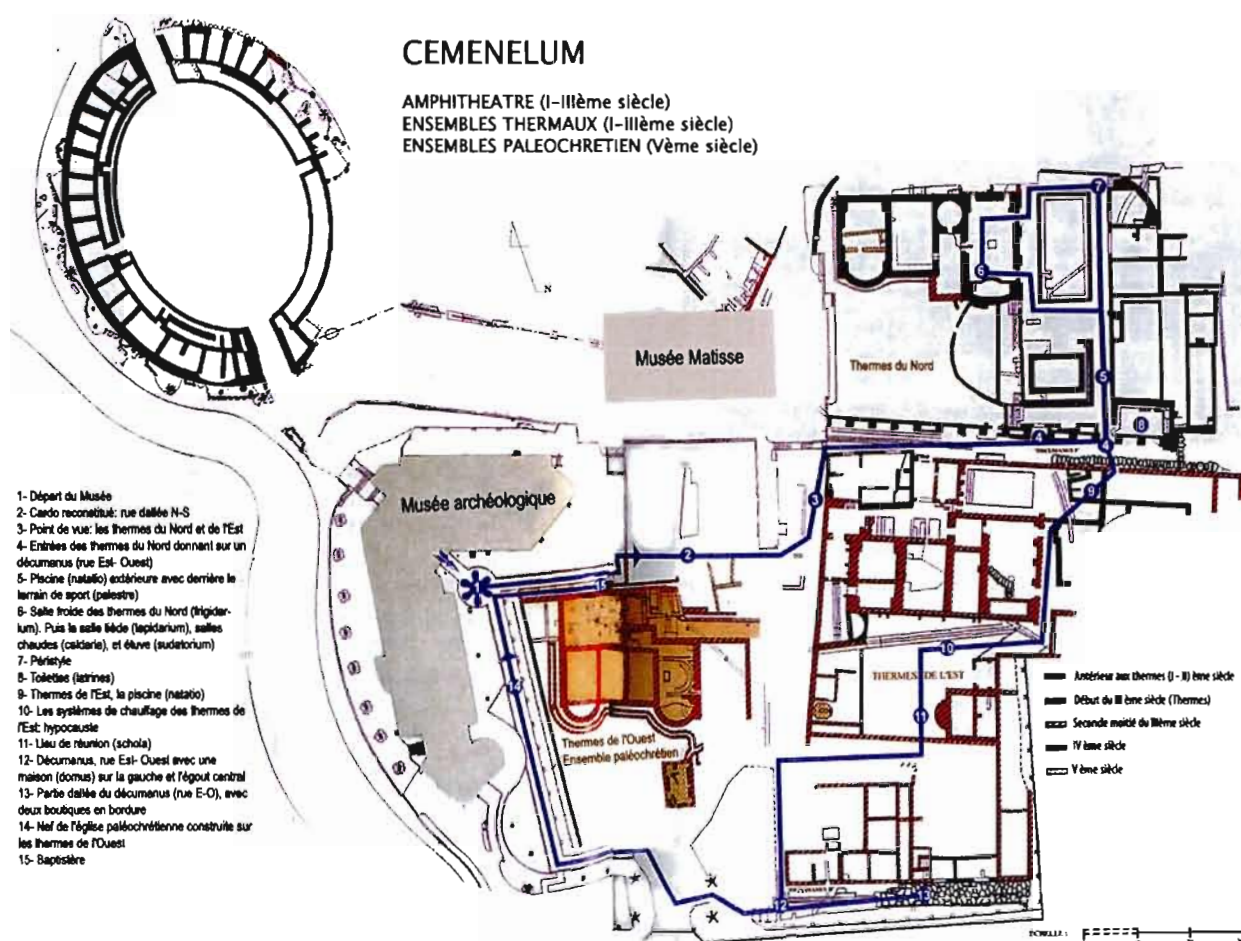
sous-unités (sU60) et (sU61) : textes explicatifs présentés sur des panneaux rigides montrant des photos des objets exposés.

1. MUSÉE ARCHÉOLOGIQUE DE NICE-CIMIEZ

ANNEXE 11

Plan du site montrant la stratification historique des vestiges

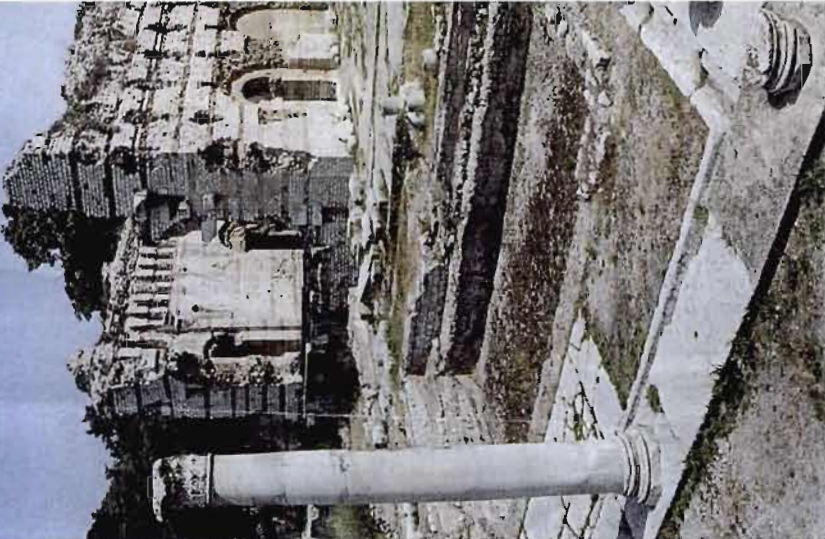
(E. Alexandre et F. Olivier ; 2000 : 6-7)



ANNEXE 12

Dépliant

MUSÉE ET SITE ARCHÉOLOGIQUES DE NICE-CIMIEZ



Accès
Bus 15, 17, 20, 22 arrêt Arènes
Bus 25 arrêt Monastère

Comme arrive
Bus 15, 17, 20, 22 fermata Arènes
Bus 25 arrêt Monastère

Horaires
Tous les jours de 10 h à 18 h
sauf le mardi et certains jours
fériés

Tarifs
Pluri-annuel : 4 €
Tarif réduit : 2,50 €
Entrée libre le 1^{er} et le 3^{ème}
dimanches du mois

Visites commentées
Les visites à 15 h
Prix par : 3 €
Tarif réduit : 1,50 € + entrée
du musée
Groupes adultes : 54 €
sur rendez-vous
Groupes scolaires : 20 €
par classe

Ateliers de pratiques artistiques
Un mercredi par mois pour
les enfants de 7 à 12 ans sauf
vacances scolaires

Conferences

Accès
Bus 15, 17, 20, 22 arrêt Arènes
Bus 25 arrêt Monastère

Comme arrive
Bus 15, 17, 20, 22 fermata Arènes
Bus 25 arrêt Monastère

Horaires
Tous les jours de 10 h à 18 h
sauf le mardi et certains jours
fériés

Tarifs
Pluri-annuel : 4 €
Tarif réduit : 2,50 €
Entrée libre le 1^{er} et le 3^{ème}
dimanches du mois

Visites commentées
Les visites à 15 h
Prix par : 3 €
Tarif réduit : 1,50 € + entrée
du musée
Groupes adultes : 54 €
sur rendez-vous
Groupes scolaires : 20 €
par classe

Ateliers de pratiques artistiques
Un mercredi par mois pour
les enfants de 7 à 12 ans sauf
vacances scolaires

Conferences

Accès
Bus 15, 17, 20, 22 arrêt Arènes
Bus 25 arrêt Monastère

Comme arrive
Bus 15, 17, 20, 22 fermata Arènes
Bus 25 arrêt Monastère

Horaires
Tous les jours de 10 h à 18 h
sauf le mardi et certains jours
fériés

Tarifs
Pluri-annuel : 4 €
Tarif réduit : 2,50 €
Entrée libre le 1^{er} et le 3^{ème}
dimanches du mois

Visites commentées
Les visites à 15 h
Prix par : 3 €
Tarif réduit : 1,50 € + entrée
du musée
Groupes adultes : 54 €
sur rendez-vous
Groupes scolaires : 20 €
par classe

Ateliers de pratiques artistiques
Un mercredi par mois pour
les enfants de 7 à 12 ans sauf
vacances scolaires

Conferences

Accès
Bus 15, 17, 20, 22 arrêt Arènes
Bus 25 arrêt Monastère

Comme arrive
Bus 15, 17, 20, 22 fermata Arènes
Bus 25 arrêt Monastère

Horaires
Tous les jours de 10 h à 18 h
sauf le mardi et certains jours
fériés

Tarifs
Pluri-annuel : 4 €
Tarif réduit : 2,50 €
Entrée libre le 1^{er} et le 3^{ème}
dimanches du mois

Visites commentées
Les visites à 15 h
Prix par : 3 €
Tarif réduit : 1,50 € + entrée
du musée
Groupes adultes : 54 €
sur rendez-vous
Groupes scolaires : 20 €
par classe

Ateliers de pratiques artistiques
Un mercredi par mois pour
les enfants de 7 à 12 ans sauf
vacances scolaires

Conferences

Accès
Bus 15, 17, 20, 22 arrêt Arènes
Bus 25 arrêt Monastère

Comme arrive
Bus 15, 17, 20, 22 fermata Arènes
Bus 25 arrêt Monastère

Horaires
Tous les jours de 10 h à 18 h
sauf le mardi et certains jours
fériés

Tarifs
Pluri-annuel : 4 €
Tarif réduit : 2,50 €
Entrée libre le 1^{er} et le 3^{ème}
dimanches du mois

Visites commentées
Les visites à 15 h
Prix par : 3 €
Tarif réduit : 1,50 € + entrée
du musée
Groupes adultes : 54 €
sur rendez-vous
Groupes scolaires : 20 €
par classe

Ateliers de pratiques artistiques
Un mercredi par mois pour
les enfants de 7 à 12 ans sauf
vacances scolaires

Conferences

Accès
Bus 15, 17, 20, 22 arrêt Arènes
Bus 25 arrêt Monastère

Comme arrive
Bus 15, 17, 20, 22 fermata Arènes
Bus 25 arrêt Monastère

Horaires
Tous les jours de 10 h à 18 h
sauf le mardi et certains jours
fériés

Tarifs
Pluri-annuel : 4 €
Tarif réduit : 2,50 €
Entrée libre le 1^{er} et le 3^{ème}
dimanches du mois

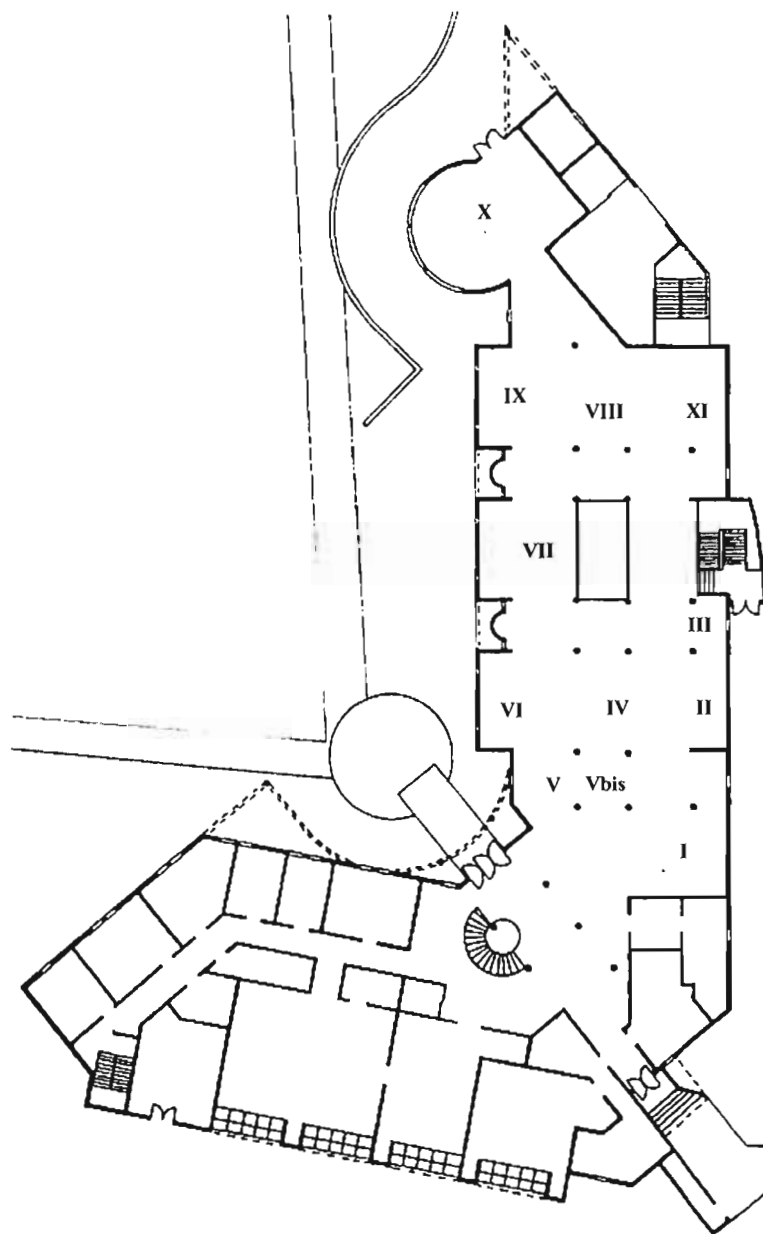
Visites commentées
Les visites à 15 h
Prix par : 3 €
Tarif réduit : 1,50 € + entrée
du musée
Groupes adultes : 54 €
sur rendez-vous
Groupes scolaires : 20 €
par classe

Ateliers de pratiques artistiques
Un mercredi par mois pour
les enfants de 7 à 12 ans sauf
vacances scolaires

Conferences

ANNEXE 13

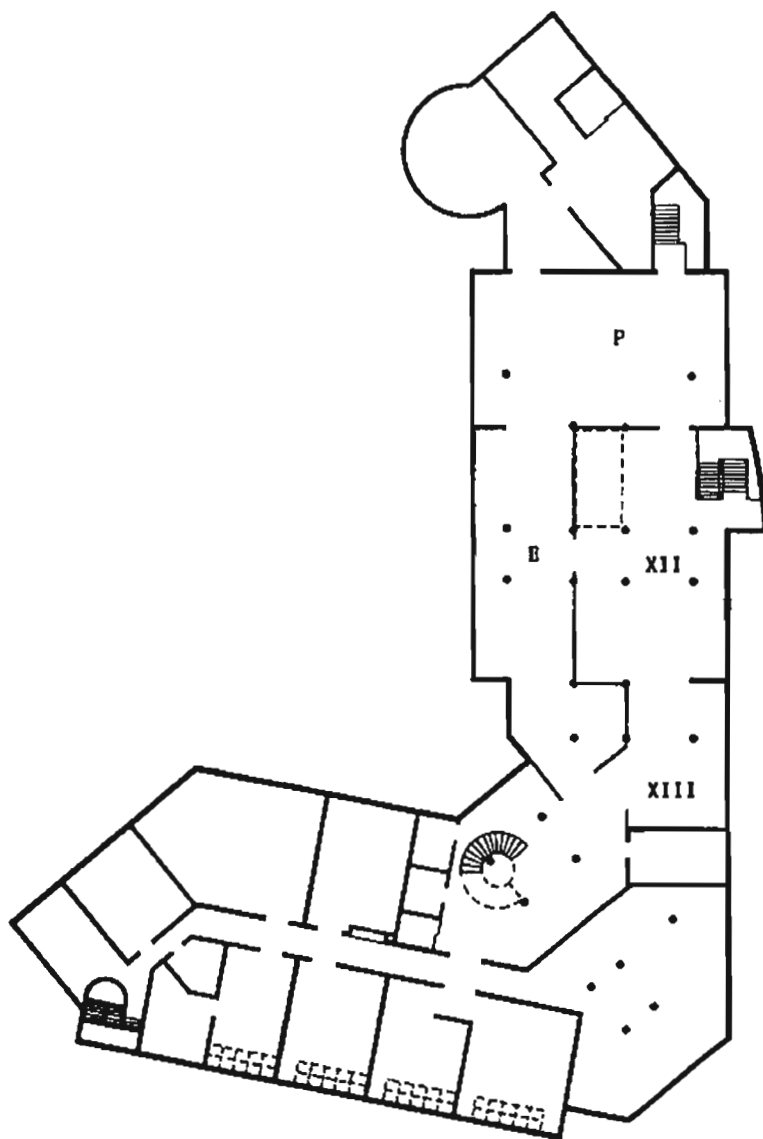
Répartition des thèmes dans l'espace de l'exposition selon
le *Guide du visiteur de Cimiez*
et *Le musée archéologique de Nice-Cimiez*
(Plan R.D.C.)



I - II - III Les grandes civilisations méditerranéennes
IV Les échanges commerciaux
V - VI Des ligures aux romains
VII - VIII - IX - X - XI Cadre de vie à Cemenelum

ANNEXE 14

Répartition des thèmes dans l'espace de l'exposition selon
le *Guide du visiteur de Cimiez*
et Le *musée archéologique de Nice-Cimiez*
(Plan sous-sol)

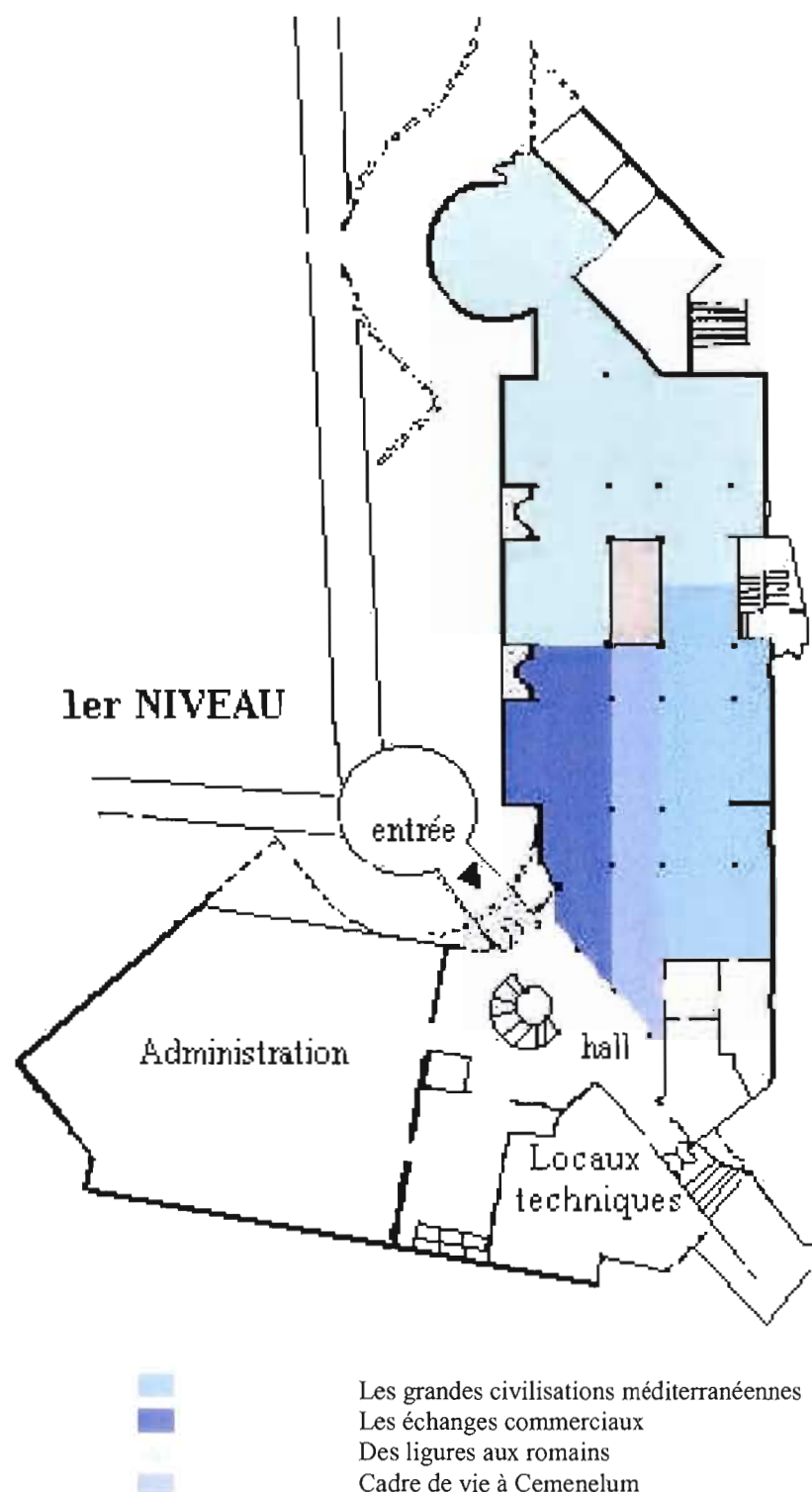


E Exposition temporaire
P Salle de conférence polyvalente
XII Les rites et usages funéraires
XIII La période paléochrétienne

ANNEXE 15

Répartition des thèmes dans l'espace de l'exposition selon le site web du musée (Plan R.D.C.)

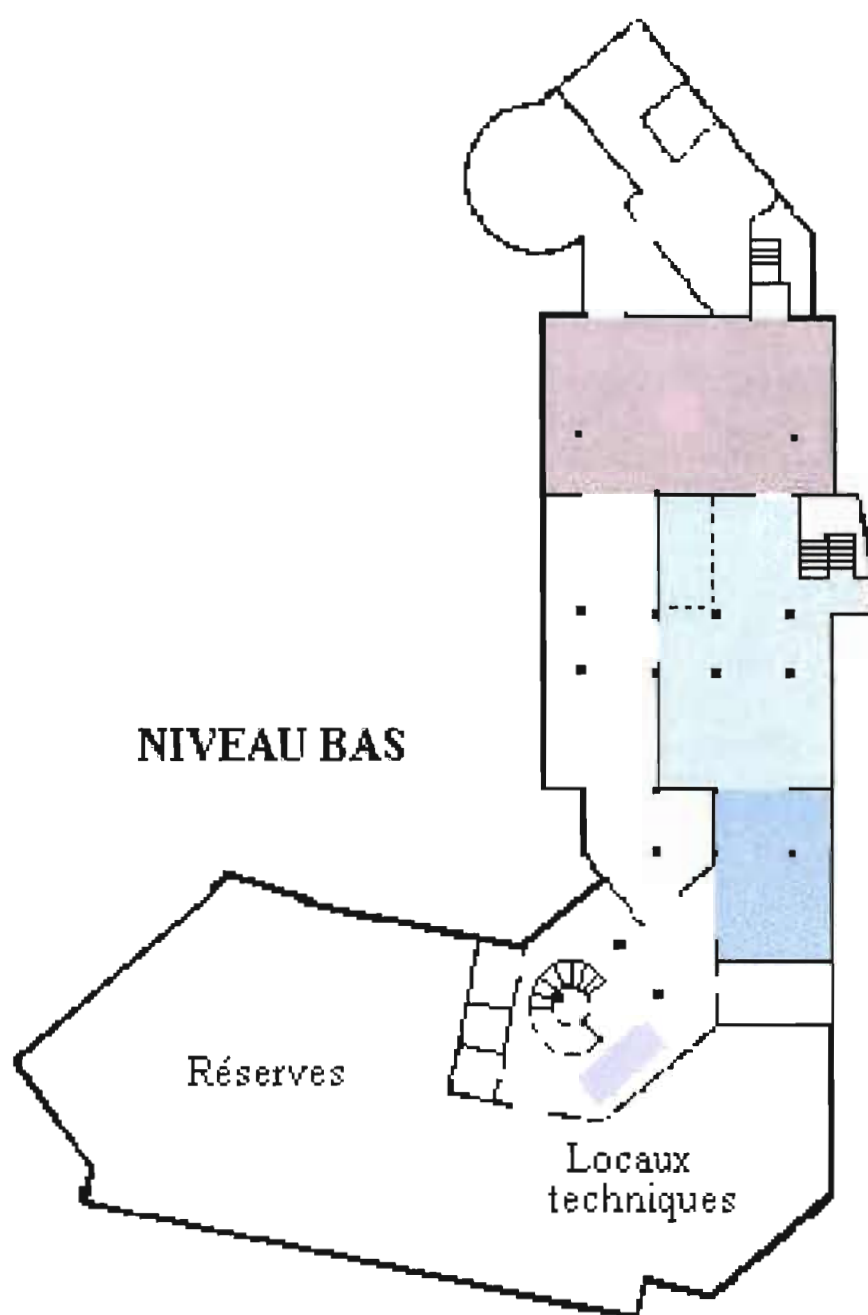
<http://www.musée-archéologique-nice.org>



ANNEXE 16

Répartition des thèmes dans l'espace de l'exposition selon le site web du musée (Plan sous-sol)

<http://www.musée-archéologique-nice.org>

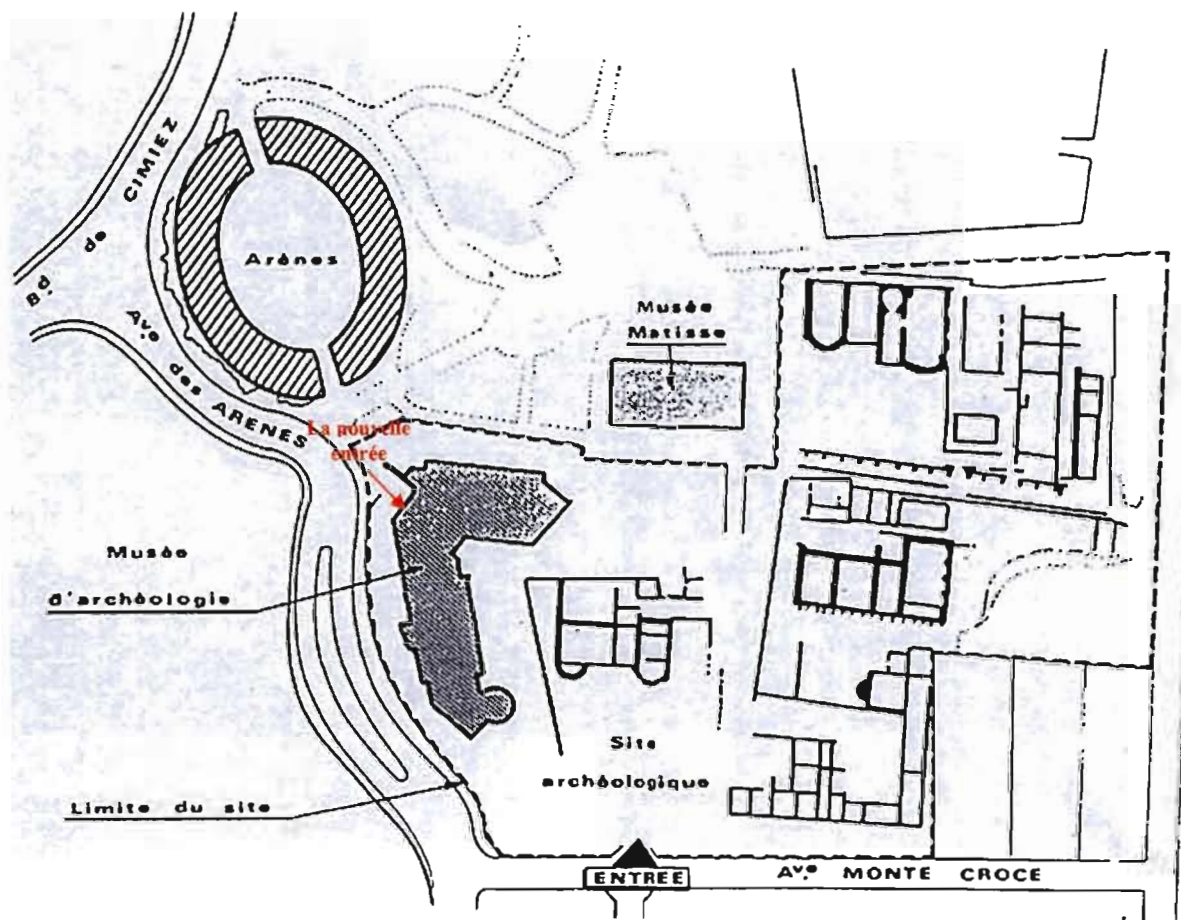


Les rites et usages funéraires
L'époque paléochrétienne

ANNEXE 17

Plan général du site

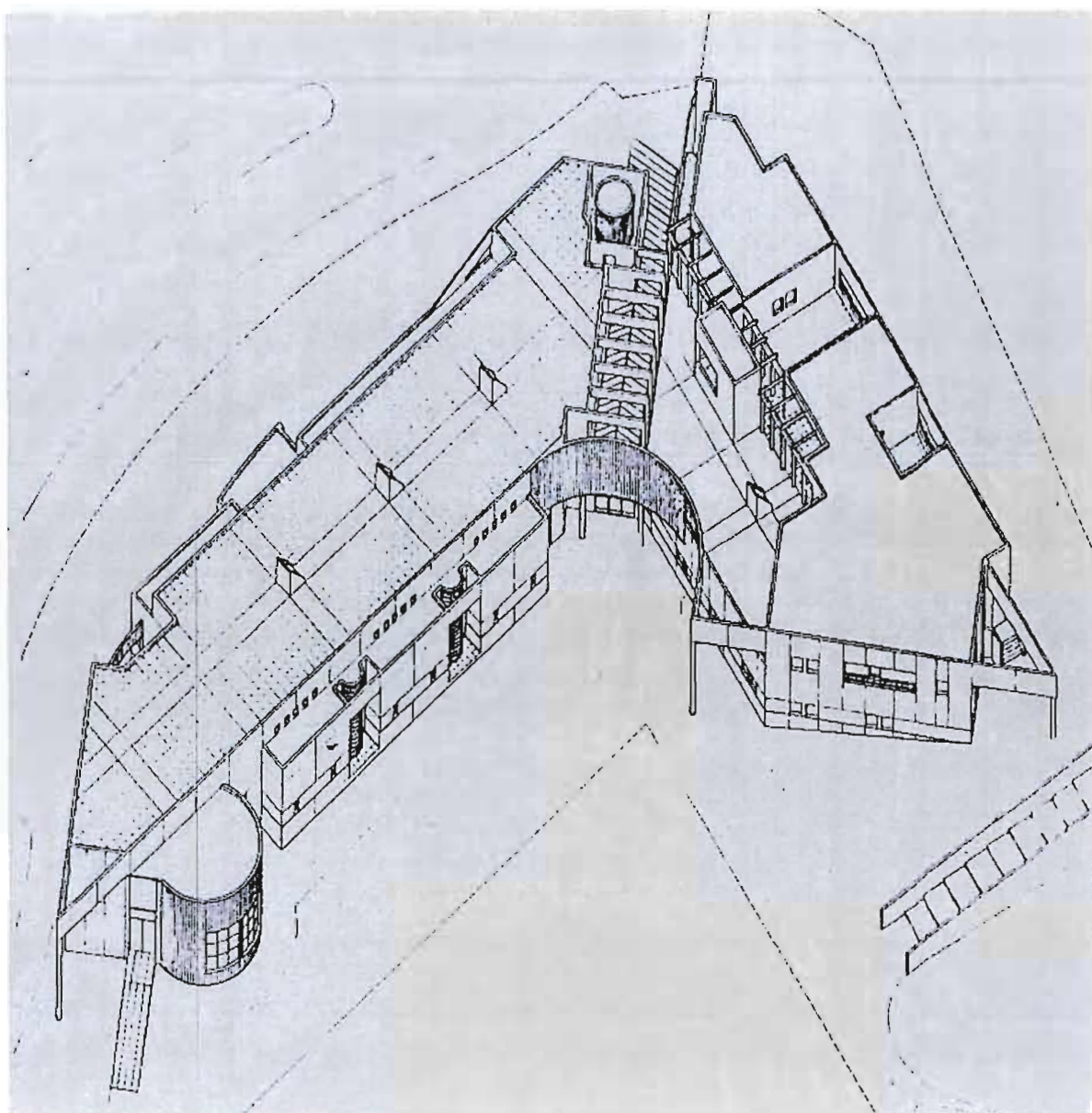
(Source : *Guide du visiteur de Cimiez*)



ANNEXE 18

Axonométrie du musée

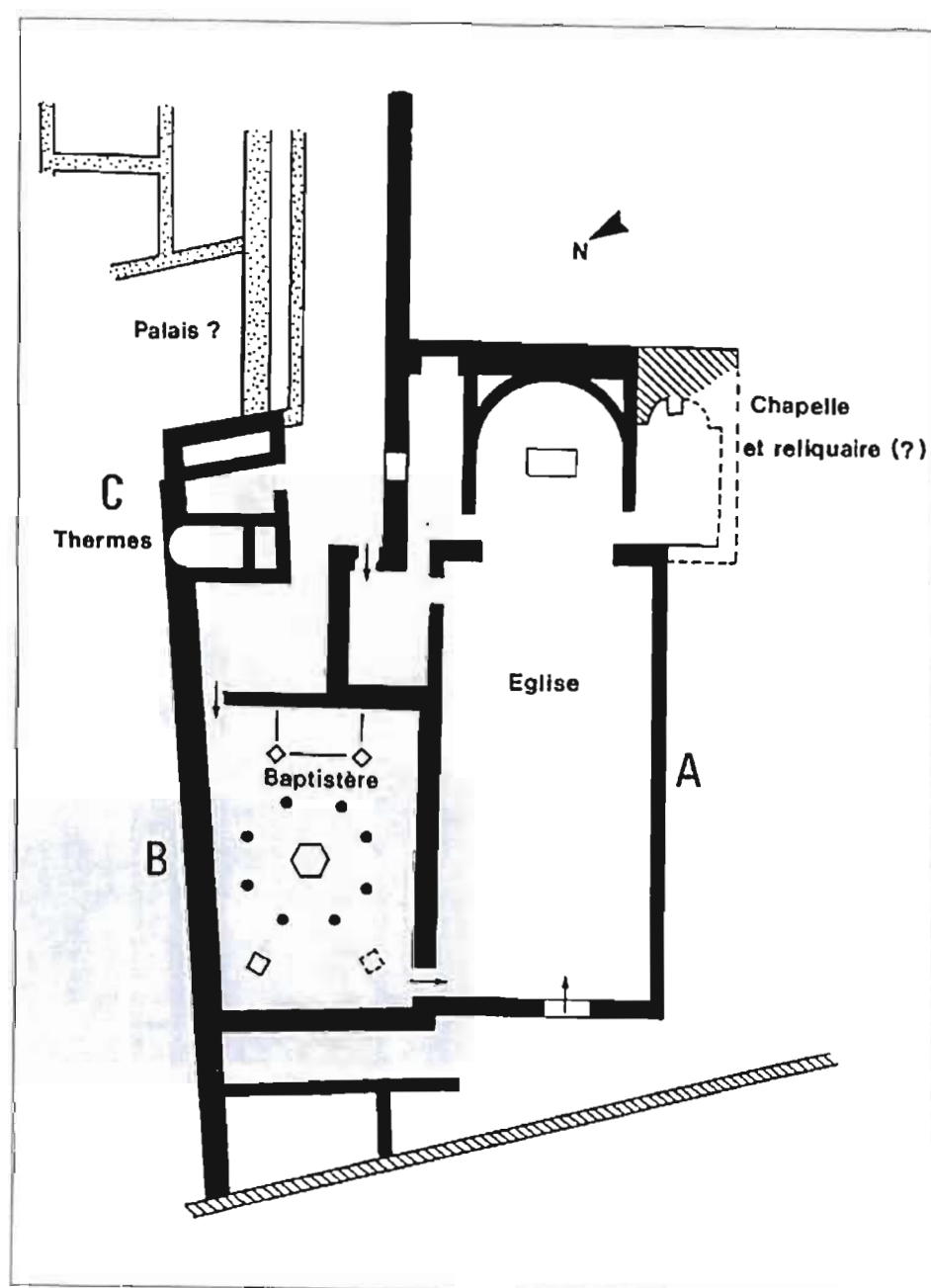
(Source : Guide du visiteur de Cimiez)



ANNEXE 19

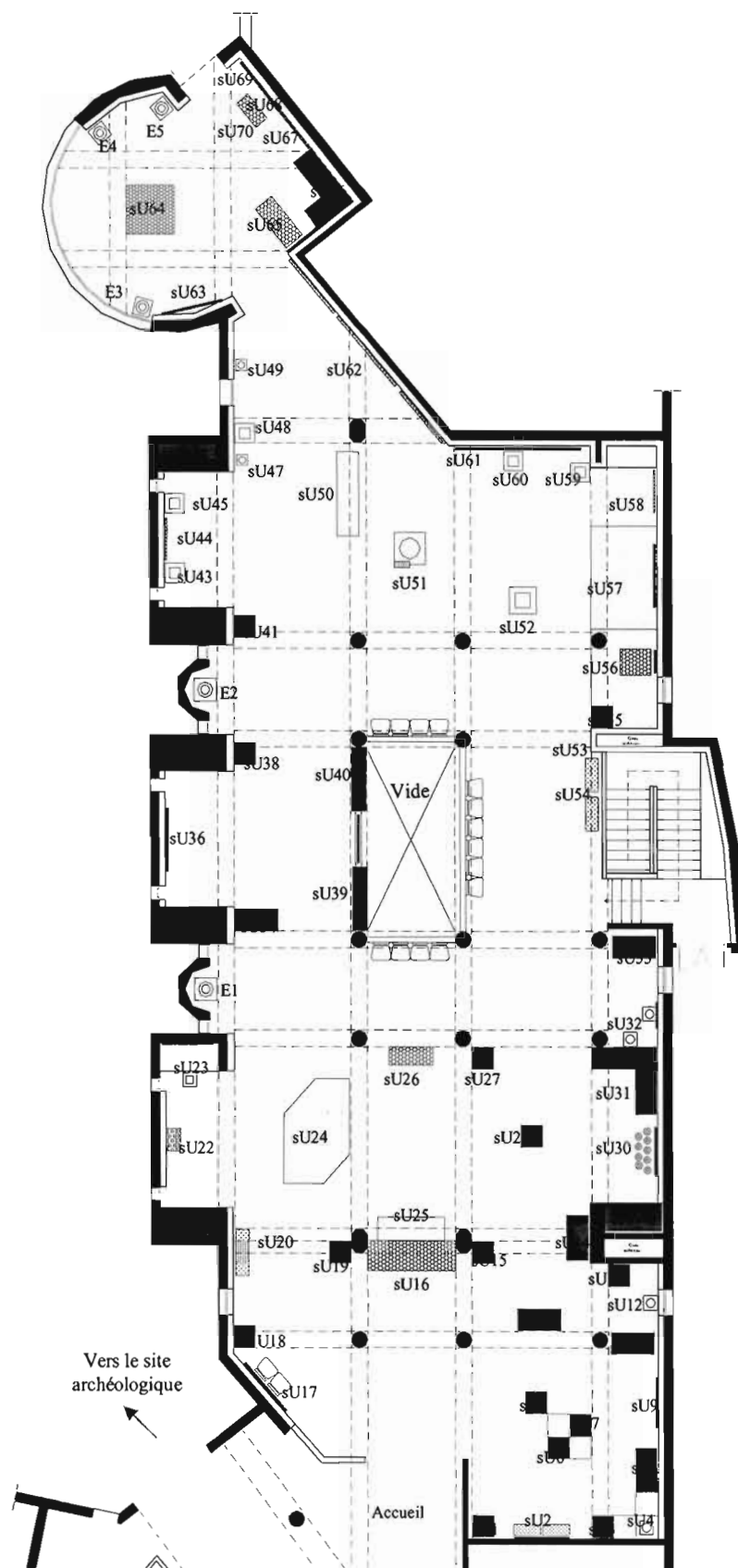
Plan de l'ensemble paléochrétien : église-cathédrale et baptistère

(E. Alexandre et F. Olivier ; 2000 : 18)















ANNEXE 20

Relevé des dispositifs et objets de l'exposition (plan R.D.C.)

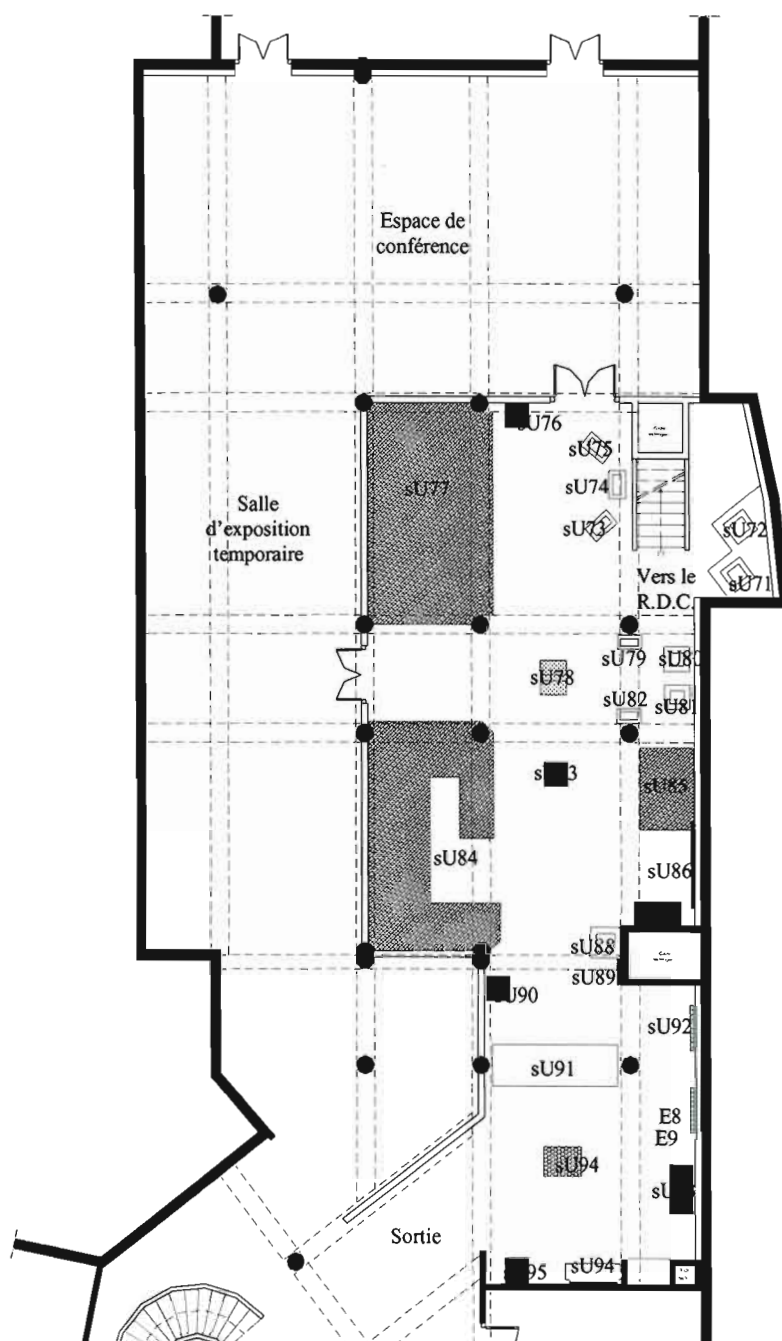


LEGENDE

	Vitrine
	Texte en Braille
	panneau d'interprétation
	plaque en (marbre, calcaire, enduit)
	Élément lapidaire (colonne)
	Élément lapidaire (stèle, autel, ossuaire, couvercle)
	Élément lapidaire (buste, statue, tête)
	Amphore
	Ensemble lapidaire ou d'objets
	Maquette
	Objet interactif
	Diorama

ANNEXE 21

Relevé des dispositifs et objets de l'exposition (plan sous-sol)



ANNEXE 22

Description écrite des objets et dispositifs de l'exposition du musée archéologique de Nice-Cimiez (cf. plans annexes 19-20)

Rez-de-chaussée :

sous-unité (sU1) : vitrine à trois étagères, contenant une vingtaine de petits vases à parfum, en pâte claire, décorés selon un style géométrique orientalisant, caractéristiques de la production mycénienne.

sous-unité (sU2) : deux panneaux accrochés l'un à côté de l'autre et intitulés *Céramique grecques et italiques* ; ils présentent les usages des vases exposés dans l'unité en fonction de leurs formes. Ils sont accrochés au mur, au-dessus d'un moulage présentant des textes en braille et permettant aux non-voyants de toucher les formes des vases.

sous-unité (sU3) : vitrine contenant quinze objets en céramique. La première étagère (en haut) présente six vases de différentes formes et tailles, décorés selon la technique de la figure noire (des dessins noirs sur un fond couleur d'argile). Sur l'étagère du milieu, sont exposés trois coupes, un pichet et deux vases noirs décorés avec des figures claires sur un fond noir. En bas de la vitrine, nous trouvons une assiette, une coupe et un vase décoré avec des figures couleur d'argile dessinées sur un fond noir.

sous-unité (sU4) : statue accompagnée d'une étiquette portant le commentaire suivant : « Statue en marbre grec. Epoque hellénistique. Bras et attributs modernes, collection Campana ».

sous-unité (sU5) : vitrine présentant deux grandes assiettes, un cratère, une amphore, deux vases à parfum et deux autres vases plus grands, décorés avec le style à figures rouges.

sous-unités (sU6), (sU7) et (sU8) : trois vitrines installées au milieu de l'unité. Chacune, assimilée à une sous-unité, expose un seul grand vase grec noir (cratère à cloche), décoré avec la technique à figures rouges. D'après les étiquettes, ces vases datent du début du Vème siècle avant J.-C. et ils sont une production de l'Apulie.

sous-unité (sU9) : panneau accroché au mur, montrant une carte intitulée : *Le monde grec : centres de production. VIè-Vè-IVè siècle avant Jésus-Christ.*

sous-unité (sU10) : vitrine exposant une vingtaine d'objets en céramique : quatre cruches (présentées sur la même étagère), des coupes, des couvercles, etc. Les objets sont particulièrement décorés avec le style hellénistique aux motifs stylisés.

sous-unité (sU11) : vitrine contenant une douzaine d'objets en céramique noire (coupes, vases et pichets).

sous-unité (sU12) : stèle sculptée en ronde bosse, représentant un jeune athlète vainqueur portant les insignes de sa victoire. Le texte qui la commente porte le titre : *Stèle grecque sculptée, II^{ème} siècle av. J.-C.*

sous-unité (sU13) : vitrine montrant plusieurs objets, principalement des statuettes en céramique. Les plus grandes sont présentées sur l'étagère supérieure, elles sont au nombre de trois et datent du III^{ème} siècle avant J.-C. Sur l'étagère du milieu, nous distinguons sept statuettes en métal (des miniatures) et une anse métallique, présentée sur une reconstitution partielle d'un vase, réalisée avec un matériau transparent.

sous-unité (sU14) : vitrine contenant de la vaisselle en céramique noire non décorée du style bucchero nero. Il s'agit d'une quinzaine de coupes, treize assiettes disposées en bas de la vitrine et une dizaine de divers objets de table.

sous-unité (sU15) : vitrine exposant un seul objet commenté par une étiquette comme suit : « une galvanoplastie d'une patère en argent. L'original, trouvée à Eze et datant du IV^{ème} avant J.-C., est au British museum. »

sous-unité (sU16) : vitrine intitulée *Les ancêtres de Nice*. Ce titre est écrit sur la partie inférieure inclinée du socle de la vitrine. Il est placé entre deux photos aériennes, présentées sur des fonds lumineux et disposées à même le socle. La première, est une photo de Nikaïa et la deuxième est de Cemenelum, elles ne portent aucun commentaire. La vitrine est divisée en trois compartiments : au milieu, une maquette des sites de Cemenelum et de Nikaïa. De part et d'autre, des fragments d'objets divers, notamment en céramique, sont étalés sur une sorte de présentoir en gradin, peint en blanc. À gauche de la maquette, sont exposés des fragments d'objets trouvés à Cemenelum et à droite ceux trouvés à Nikaïa. Dans ces deux compartiments, nous lisons le même commentaire : « Attestation des différentes époques d'occupation, échantillonnage des types d'objets trouvés sur place ou importés, trouvés dans les couches de remblais du site :

- gradin supérieur : couches proches de la surface
- gradin inférieur : couches profondes. »

sous-unité (sU17) : tableau intitulé *Chronologie-les âges des métaux* ; il présente l'Égypte, la Mésopotamie, l'Asie mineure, la Crète, la Grèce, l'Europe centrale, l'Italie, et la Gaule méridionale aux âges du cuivre, de bronze et du fer. Il est illustré par des images de monuments et d'objets caractéristiques de ces régions et périodes.

sous-unité (sU18) : vitrine exposant des objets de l'âge du bronze, présentés sur un socle pyramidal en plexiglas. Au sommet, nous trouvons une statuette dite du guerrier du Mont Bego (I^{er} siècle av. J.-C.). Elle est exposée sur l'étagère supérieure de la vitrine. En bas, nous trouvons des objets en bronze du trésor de Clans en partie cassés ou pliés car ils étaient destinés à la refonte. Il s'agit de trois gros bracelets repliés, douze fragments de bracelets du même type et deux plus petits, trois fragments de poignards, un petit couteau, un tranchet, une épingle à collerettes et des fragments de tiges. Ce trésor est daté de l'âge du bronze final (1200-1100 avant J.-C.). En bas de la vitrine, un texte parle de ce trésor et d'autres à savoir, le trésor de Mont Gros et le dépôt de Cimiez.

sous-unité (sU19) : vitrine composée de deux étagères et présentant le sanglier d'Ilonse (I^{er} siècle, avant J.-C.). Sur l'étagère supérieure, sont étalés les fragments restant de ce sanglier, en tôle de bronze martelé. En bas de la vitrine, nous trouvons une restitution hypothétique du

sanglier et deux étiquettes explicatives. Ces dernières présentent les textes suivants : « Reconstitution hypothétique exécutée par l'atelier de moulage du musée » et « Sanglier. Tôle en bronze (martelée et soudée à l'étain). Ilonse 06. Ier siècle avt. J.-C. La mythologie du peuple celte fait du sanglier l'animal symbole du dieu Lug que les romains assimilent à Mercure ».

sous-unité (sU20) : dispositif intitulé *Les ancêtres de Nice*. C'est un moulage qui reproduit les reliefs des collines de Cimiez et de Nikaïa. Il est destiné aux non-voyants et il représente les principaux sites occupés par des tribus ligures aux âges des métaux. Sur le moulage, le texte est écrit de deux façons : en français et en braille. Voici son contenu : « Les textes antiques livrent deux noms qui correspondent aux deux sites d'habitat de l'époque historique : Nikaïa, l'actuelle colline du château, les plages qu'elle domine et Cemenelon ou Cemenelum, le plateau de Cimiez. L'archéologie atteste que ces deux sites furent occupés par des tribus ligures aux âges des métaux, en relation avec les grecs, dès le Vème S. avant J.-C. pour Nikaïa, Rome au IIème S. pour Cemenelon, Auguste choisit la colline de Cimiez pour lieu d'implantation du centre administratif de la province des ALPES MARITIMAE qu'il créa en 14 av. J.-C. La ville romaine avec ses monuments, sa voirie, ses maisons, s'y développa et vécut jusqu'au VIème siècle. »

sous-unité (sU21) : vitrine-pupitre encastrée ; elle expose des objets du dépôt du Mont Gros: une épée, un couteau et quatre autres fragments d'armes.

sous-unité (sU22) : carte interactive en fibres optiques, nommée *Provinces des Alpes Maritimes*. Le dispositif contient quatre boutons permettant d'allumer sur la carte les principales provinces de la région à différentes époques, ainsi que le tracé de la via Julia Augusta.

sous-unité (sU23) : elle comprend la photo d'un mausolée romain, une carte et une stèle de soldat enrôlé dans la cohorte des ligures, au Ier siècle de notre ère.

sous-unité (sU24) : elle est composée des éléments suivants, exposés tous sur le même socle :

- trois bornes milliaires de l'époque d'Auguste et d'Adrien, découvertes au XIXè siècle entre la Turbie et Cimiez. Dans l'exposition, chaque borne est accompagnée d'un commentaire écrit sur une étiquette en moulage de polystyrène. Celle dont l'épigraphie est la mieux conservée, date du Ier siècle avant J.-C., c'est l'imperator Caesar Augustus qui l'a placée. La borne du milieu, datant de l'an 124 après J.-C. mentionne que la Via Julia a été restaurée par l'imperator Caesar trajanus Adrianus Augustus à ses frais après avoir devenue hors d'usage.
- cinq photos du lieu de découverte, présentées sur des fonds lumineux.
- une carte intitulée : *Voie romaine d'Italie en Espagne. Via Ivlia : de la traversée du Var à Vintimille.*

sous-unité (sU25) : quatre jas d'ancres de plomb (deux grands et deux petits), servant à alourdir l'ancre et à la maintenir au fond de la mer ; ils proviennent du Cap Ferrat et d'Antibes.

sous-unité (sU26) : maquette dont le texte de l'étiquette est le suivant : « Reconstitution d'un navire de commerce romain, effectuée à partir de la fouille de l'épave dite : « Saint Gervais

3 », datée du milieu du Ier siècle après. J.-C., découverte à Fos sur Mer ». La maquette montre la façon d'empiler les amphores sur le navire.

sous-unité (sU27) : vitrine composée de deux niveaux ; l'étagère supérieure expose une applique d'accoudoirs de lit, décorée de protomé à tête de mule et d'un médaillon à tête de silène. L'étagère inférieure, présente une applique d'accoudoirs de lit datant du Ier siècle, décorée de protomé à tête de cheval et d'un médaillon à tête de Diane. Les deux appliques datent du Ier siècle et ont été retrouvées à l'épave de la Fourmigue à Golf Juan. Dans la même vitrine, un dessin représente quelques modèles d'applique d'accoudoirs de lit, retrouvés dans plusieurs régions, entre autres, des accoudoirs retrouvés à l'épave de Mahdia. Sur ce même document un dessin présentant l'évolution des accoudoirs de lits.

sous-unité (sU28) : vitrine présentant le masque de Silène ; il s'agit d'une applique d'anse d'un grand vase. L'étiquette porte le texte suivant : Masque de Silène, 1^{er} siècle av. J.-C. Epave de la Fourmigue C. Bronze avec incrustations de cuivre. Dépôt D.R.A.S.M. ». Dans la même vitrine, au-dessous du masque, nous pouvons voir une reconstitution de ce vase. Cette vitrine, à plan carré se distingue comme la sous-unité 3 par un socle bas.

sous-unité (sU29) : vitrine encastrée au mur, dont l'intérieur est peint en blanc. Elle comprend trois photos d'archéologie sous-marine (une en couleur et deux en noir et blanc), accrochées à côté de trois petits anneaux de section circulaire. Au milieu de la vitrine, nous lisons les deux titres suivants, écrits sur deux étiquettes en noir sur blanc : *Récoltes de plongeurs (Nice- Menton)* et *Eléments provenant de navires antiques*. En bas de la vitrine sont étalés des débris d'objets divers provenant d'épaves (bois, métal, céramique,...). Aucune étiquette n'interprète ces objets.

sous-unité (sU30) : elle est composée d'un panneau interprétatif et de neuf amphores utilitaires, exposées sur des trépieds en fer forgé. Le panneau indique l'utilisation de chaque amphore en fonction de sa forme (amphore à vin, amphore à conserve de poisson, amphore à conserve de fruit, etc.) et sa provenance (Espagne du Nord, Afrique, Italie centrale, etc.). Il mentionne également la période à laquelle a appartenu chacune d'entre-elles (entre III^{ème} avant J.-C. et IV^{ème} après J.-C.).

sous-unité (sU31) : elle correspond à trois vitrines assemblées: deux à plan rectangulaire, perpendiculaires l'une à l'autre et dont l'intersection forme une troisième vitrine à plan carré. Nous constatons que ces vitrines ont les mêmes proportions que celles de la sous-unité précédente et elles sont faites avec les mêmes matériaux. Elles ont par contre, des socles plus bas. À l'intérieur de la première vitrine, est accrochée une étiquette portant le titre suivant : *Archéologie sous-marine* ; au-dessous, nous lisons d'autres étiquettes sur lesquelles sont écrits des titres que nous trouvons aussi dans la deuxième vitrine, à savoir : *Epave de la Fourmigue* et en sous-titres : *Golf Juan, cargaison du Ier siècle*. La première vitrine, contient plusieurs éléments : sur l'étagère est exposée une applique d'anse de tête de Diane en bronze, présentée sur un moulage, fait d'un matériau transparent, reconstituant partiellement la forme du vase auquel il aurait appartenu. Nous pouvons voir également d'autres objets en métal tel le pied d'une lampe ; au total il y a quatre éléments sur cette étagère. En bas de la vitrine nous trouvons un vase intact en céramique, ainsi que deux fonds de vase, deux coupes et un mortier en marbre avec son pilon. La deuxième vitrine contient, sur l'étagère supérieure, onze éléments de lits en bronze. En bas, nous trouvons d'autres éléments de lits, en bronze aussi dont quatre gaines de cadre décorées d'argent et de cuivre et deux pieds. Un petit dessin propose une reconstitution d'une partie du lit ; à côté est présentée une restitution

hypothétique partielle, grandeur nature, intégrant les pieds et les gaines. La troisième vitrine présente un seul élément : une grande amphore utilitaire. L'objet n'est pas commenté.

sous-unité (sU32) : carte du bassin méditerranéen et de l'Europe, intitulée *Les voies romaines de l'empire*.

sous-unité (sU33) : vitrine exposant sur trois étagères de la vaisselle, principalement de sigillée africaine. Sur l'étagère supérieure, sont étalées cinq assiettes en céramique et un bracelet en métal. L'étagère du milieu présente cinq lampes à huile et deux assiettes. En bas de la vitrine se trouve une cruche et une carte montrant *Les principaux sites et réseaux routiers antiques de Tunisie* (c'est son titre). Les objets exposés dans la sous-unité sont en bon état, pratiquement tous intacts.

éléments (E1) et (E2) : deux bustes en marbre, l'un est féminin et l'autre est masculin.

élément (E3) : colonne retrouvée sur le site de Cemenelum.

sous-unité (sU34) : vitrine exposant essentiellement de la vaisselle en céramique de sigillée ; sur l'étagère supérieure, nous distinguons une coupe et des fragments de bols et d'assiettes. En bas de la vitrine, six lampes à huile sont déployées sur la même étagère.

sous-unité (sU35) : vitrine encastrée avec, en arrière-plan, une peinture reconstituant un intérieur d'époque. En premier plan sont disposés les éléments suivants : six lampes à huile en terre cuite, quatre coupes à boire, un pichet, des fragments d'un grand bol en céramique de sigillée, un socle en métal qui sert de support de lampe à huile. La peinture représente une salle avec trois lits et deux tables ; sur les tables sont posés plusieurs objets (coupes, pichet, etc.). Deux hommes, tenant des verres à la main, sont allongés chacun sur un lit. Une femme est assise sur le troisième lit. Au premier plan de la peinture, nous pouvons voir un chat et une lampe à huile posée sur un support.

sous-unité (sU36) : panneau portant le titre : *L'argile de la terre... à la table*. Il explique les différentes étapes de la transformation de l'argile en objet d'usage quotidien, en particulier en vaisselle.

sous-unité (sU37) : vitrine encastrée dont l'arrière-plan est décoré avec une peinture qui représente une cuisine d'époque. Les objets qu'elle expose en premier plan sont à usage culinaire, en céramique commune (broyeur, coupes, assiettes, pichets, vases profonds, amphore, entonnoir, marmites, pots, etc.). La plupart de ces objets sont représentés sur la peinture ; ils sont intégrés au décor de la cuisine, où nous pouvons voir une femme entrain de cuisiner.

sous-unité (sU38) : vitrine présentant des objets de toilette et de parure : palettes à fard, broche pour accrocher les vêtements, épingles à cheveux, etc. Nous trouvons aussi des dés à jouer, des jetons et des petits instruments de musique. Tous ces objets ont été découverts dans le sol de Címiez et ses alentours.

sous-unité (sU39) : elle est composée d'une vitrine posée sur le bord de la trémie, exposant huit objets en bronze, et d'un texte présenté sur un panneau à côté de la vitrine, qui décrit les techniques de fonte du métal sous le titre *Le travail du bronze*.

sous-unité (sU40) : elle est composée d'une vitrine posée au bord de la trémie, exposant des ustensiles et des ornements en verre, et de textes et images, décrivant les techniques de fabrication du verre dans un texte intitulé *Le travail du verre*. Nous distinguons environ une douzaine d'objets divers : coupes, coupelles, bouteille, verre à boire, flacons de parfums, ainsi qu'un grand vase à anse contenant les restes calcinés d'un défunt.

élément (E2) : colonne retrouvée probablement sur le site archéologique de Cimiez. Elle n'est accompagnée d'aucun commentaire.

sous-unité (sU41) : vitrine qui présente un trésor de monnaies romaines, datant du III^e siècle.

sous-unité (sU42) : vitrine encastrée montrant des objets et des fragments d'objets en céramique de sigillé. En arrière-plan, est accroché un panneau présentant une carte du bassin méditerranéen et une autre de la Tunisie, qui montre les principaux centres de production de céramique. En haut du panneau, des dessins présentent les étapes de fabrication d'un bol en céramique.

sous-unité (sU43) : piédestal, la base de statue à T. Decimus Nepos, indiquant que ce notable était le patron des trois collèges de Cemenelum.

sous-unité (sU44) : plaque en marbre dédicacée d'une statue de Mercure pour le collège d'artisans de Cemenelum (fin II^eème-début III^eème siècle). La plaque est présentée sur un panneau en bois.

sous-unité (sU45) : autel présentant des inscriptions dédiées à des notables exerçant les magistratures locales et patronnant les collèges d'artisans de Cemenelum.

sous-unité (sU46) : vitrine encastrée, portant le titre *évocation de la vie artisanale*. Elle compte environs vingt cinq outils en fer meule trouvés à Cimiez (clous, marteau, hache, etc.).

sous-unité (sU47) : moulage d'une tête de statue en marbre ; l'étiquette qui l'accompagne indique que la tête date du I^{er} siècle après J.-C. et qu'elle a été découverte à Cimiez.

sous-unité (sU48) : autel donné par les décurions de Cemenelum ; il a été découvert à Cimiez.

sous-unité (sU49) : tête de statue en marbre, exposé sur un socle et représentant un portrait de notable.

sous-unité (sU50) : sarcophage et autel, présenté sur le même socle.

sous-unité (sU51) : statue intitulée *Statue d'Antonia Minor* : I^{er} siècle après J.-C. Elle est commentée par le texte suivant : « Marbre. (H restituée : 2,10m) découverte à Cimiez dans le Frigidarium des thermes du Nord en 1957. Antonia Minor (38 av. J.-C.-37 ap.), nièce d'Auguste, fille d'Antoine et d'Octavie, épousa Drusus, fils de Livie et frère de Tibère, en eut deux fils, Germanicus et Claude. Cette princesse, mère et grand-mère d'empereurs doit à Plutarque une réputation de remarquable beauté et de respectabilité. La statue élevée à Cimiez après sa mort, selon le vœu pense-t-on de son fils Claude, au I^{er} siècle, fut installée dans une niche du Frigidarium des thermes du III^eème siècle. Le dos est à peine esquissé. Trouvée dans le bassin, brisée, sans bras, elle a été remontée (buste en plâtre) par le sculpteur J. Gazan. »

sous-unité (sU52) : base de statue, offerte par l'ordre des décurions, chargés de l'administration de la cité de Cemenelum, à Cornélia Salonina, épouse de l'empereur Gallien (253-268 après J.-C.).

sous-unité (sU53) : tableau intitulé *Monnaies impériales romaines*.

sous-unité (sU54) : moulage représentant le tableau précédent pour les non-voyants.

sous-unité (sU55) : vitrine dont l'étagère supérieure expose une dizaine de figurines en métal. L'étagère du milieu présente des petits objets en céramique. En bas de la vitrine est posé un vase en céramique.

sous-unité (sU56) : elle est composée d'un plan intitulé *Lieu de culte à mystères (MITRAEUM ?)* et d'une maquette de reconstitution de ce lieu. D'après les documents de guidage, il a été découvert à Mandelieu et il atteste l'implantation dans les Alpes-Maritimes des cultes orientaux.

sous-unité (sU57) : elle comprend un panneau intitulé *Des dieux et des déesses* et quatre éléments lapidaires présentés sur un seul socle. Il s'agit de : deux piédestaux avec des épigraphies évoquant des dieux et des divinités romains (Jupiter et Mercure), un autel dédié à mercure et un bloc de calcaire, anépigraphe, réemployé comme contre poids de pressoir et dont le fronton orné d'un coq, d'un caducée et d'une bourse.

sous-unité (sU58) : plaque de marbre gravée d'une épigraphie, présentée sur un support en bois. Selon l'étiquette qui la commente, le texte est une dédicace des *Emerti*, soldats qui ont accompli leur temps de service. Elle est adressée au *Numen* des empereurs et à la *domus divina*, la famille impériale. L'épigraphie mentionne que c'est le procurateur de la province des Alpes Maritimes, Julius Honoratus (213 après J.-C.), qui a présidé la cérémonie.

sous-unité (sU59) : autel dédié à Matres et Centondi, des divinités locales.

sous-unité (sU60) : couvercle d'ossuaire d'un *sevir*, c'est-à-dire un affranchi chargé du culte de l'empereur, membre du conseil des six, appelé T. Galerius Eutychès.

sous-unité (sU61) : panneau, portant le titre *Le partage du pouvoir*. Il liste les empereurs romains selon les périodes chronologiques de leurs règnes ; les principales dynasties sont : les Julios Claudiens (29 avant-68 après J.-C.), les Flaviens (69-96 après J.-C.), les Antonins (96-192 après J.-C.), les Sévères (193-235 après J.-C.), ensuite il y a eu l'anarchie militaire (235-285 après J.-C.). Sur le même panneau est encadrée la moitié inférieure d'une tête de statue en marbre, ainsi que des reproductions de pièces de monnaies agrandies avec des effigies d'empereurs. Ces éléments ne sont pas commentés.

sous-unité (sU62) : elle comprend :

- un panneau intitulé *Cimiez 1983*, sur lequel sont accrochées vingt trois photos en noir et blanc, regroupées sous plusieurs titres : *Villa Jacob*, *peintures murales*, *expérience de dépose* et *les restaurations*. Sont accrochés également sur ce panneau quatre textes explicatifs.
- trois panneaux sur lesquels sont collés des fragments d'enduit montrant les traces de peintures murales, retrouvés à la villa Jacob.

sous-unité (sU63) : plan du site de Cemenelum, accroché sur un grand panneau, intitulé *Cemenelum*.

sous-unité (sU64) : maquette proposant une reconstitution hypothétique des trois ensembles thermaux de Cemenelum au III^{ème} siècle après J.-C.

sous-unité (sU65) : elle est composée de :

- trois maquettes exposées sur trois paliers et dans la même vitrine ; elles représentent trois reconstitutions des thermes du Nord ; en voici les titres :

- 1) *Le frigidarium des thermes du Nord au XIX^{ème} siècle*
- 2) *Reconstitution hypothétique des thermes du Nord au V^{ème} siècle après J.-C.*
- 3) *Reconstitution hypothétique des thermes du Nord de Cemenelum au III^{ème} siècle après J.-C. :*

- Un panneau intitulé *Les thermes du Nord à travers les siècles* et présentant huit photos en noir et blanc, commentées par des textes.

sous-unité (sU66) : deux vitrines accolées et perpendiculaires l'une à l'autre. Elles contiennent des éléments de décor en marbre, des fragments de statues, de mosaïques et de fresques et un tuyau en plomb, d'installation technique (chauffage et adduction d'eau). Ces éléments ont été retrouvés dans les thermes de Cemenelum.

sous-unité (sU67) : panneau sur lequel sont accrochées onze photos en noir et blanc, deux cartes et un schéma de l'aqueduc de Mouraille.

sous-unité (sU68) : panneau présentant la topographie urbaine de Cemenelum à partir d'un plan illustré de onze photos du site en noir et blanc et commenté par un texte.

sous-unité (sU69) : panneau intitulé *L'amphithéâtre, les arènes* ; il présente ce monument en sept petites planches qui le reconstituent par des plans, des coupes, des élévations et des perspectives.

sous-unité (sU70) : maquette intitulée *Maquette du système du chauffage* ; elle représente quelques détails techniques des systèmes de chauffage et d'adduction d'eau des thermes. La maquette est accompagnée d'un petit texte explicatif.

éléments (E5), (E6), et (E7) : trois colonnes à chapiteaux corinthiens, probablement retrouvées sur le site. Elles sont posées à même le sol et elles ne portent aucun commentaire.

Sous-sol :

sous-unité (sU71) : autel portant une épigraphie ; il est disposé sur un socle et accompagné d'une étiquette traduisant le texte de l'épigraphie.

sous-unité (sU72) : autel portant une épigraphie ; il est disposé sur un socle et accompagné d'une étiquette traduisant le texte de l'épigraphie.

sous-unité (sU73) : ossuaire sans couvercle.

sous-unité (sU74) : couvercle d'ossuaire.

sous-unité (sU75) : ossuaire sans couvercle.

sous-unité (sU76) : vitrine composée de quatre niveaux ; l'étagère supérieure présente six urnes funéraires en céramique ; l'étagère en-dessous expose six autres urnes en céramique et cinq lampes à huile. Sur la deuxième étagère sont posés sept urnes funéraires en céramique et une lampe à huile. Et enfin, en bas de la vitrine, nous trouvons une trentaine de petits flacons en verre (des fioles à parfum).

sous-unité (sU77) : diorama représentant *la nécropole Nord*, c'est son titre ; elle a été découverte au niveau de l'avenue de la voie romaine. En arrière-plan, deux grandes peintures représentent un paysage rural. Sur le socle surélevé et couvert de terre du diorama, se dressent onze stèles funéraires. Elles sont numérotées et interprétées sur trois étiquettes posées à la périphérie du socle. Au bord, un ossuaire est « enterré » dans le socle ; ces deux faces extérieures sont couvertes par deux parois transparentes ; à l'intérieur étaient disposaient les cendres après la crémation.

sous-unité (sU78) : deux petites planches à plans inclinés, séparées par une troisième planche horizontale plus petite. Elles sont exécutées avec des moulages de polystyrène et présentent chacune un texte : *Les rites funéraires* (sur la planche horizontale du milieu), *Rites d'inhumation* (sur la première planche inclinée) et *Rites d'incinération* (sur l'autre planche). Les textes sont écrits également en braille et reproduisent en relief les formes de quelques objets exposés dans la salle (stèles, sarcophages, autels, ossuaire, etc.). Voici leurs contenus :
« Rite d'inhumation :

L'inhumation apparaît au III^{ème} siècle et semble désormais seule pratiquée. Le dépôt d'offrandes est observés jusqu'au IV^{ème} siècle. En grandes nécropoles ou petits groupes, on rencontre différents types de tombes. La plus courante et la moins coûteuse est un toit, à deux pentes en tuiles plates à rebords, jointes par des tuiles rondes placé en terre. Plus monumental, le sarcophage peut être en pierre ou en marbre, un parallélépipède creux, la cuve, recevant le corps et les offrandes, fermé par un bloc taillé en forme de toit. Sur la cuve ou le couvercle, parfois ornés de sculptures, est gravés une dédicace, honorant le défunt, elle évoque souvent l'effort financier imposé au survivant mais aussi la douleur de la séparation. » moulages de « tombe à inhumation », « sarcophage » et « autel ». »

« Rite d'incinération :

Au I^{er} et II^{ème} siècle de notre ère l'incinération est couramment adoptée, sauf pour les très jeunes enfants. La crémation, se pratiquant sur un bucher, on sait que les proches du défunt y assistaient. Un geste de participation à la cérémonie est suggéré par des fioles à parfum, de verre, en partie fondues. Les ossements étaient recueillis dans des urnes, en verre, en terre cuite, en métal et déposés dans la tombe avec des objets offerts au défunt : vases, plats et cruches, fioles à parfum, objets personnels et presque toujours une lampe à huile.

Les tombes revêtent diverses formes, soit des ossuaires en pierre, rectangulaires ou cylindriques, soit des caissons en tuile (reconstitution de tombes exposée).

Lorsque le défunt a exercé une fonction militaire ou civile, que sa famille est connue, une inscription sur une stèle, un autel, ou l'ossuaire, rappelle son souvenir et atteste que les héritiers ont rempli leur devoir. », moulages d'ossuaires, stèles funéraires, tombes à incinération, et d'un autel. »

sous-unité (sU79) : stèle funéraire.

sous-unité (sU80) : autel gravé d'épigraphie, disposé sur un socle et accompagné d'une étiquette traduisant le texte de l'épigraphie.

sous-unité (sU81) : autel gravé d'épigraphie, disposé sur un socle et accompagné d'une étiquette traduisant le texte de l'épigraphie.

sous-unité (sU82) : stèle funéraire.

sous-unité (sU83) : vitrine contenant quatre étagères ; la première, en haut, montre quatre urnes funéraires en céramique. L'étagère de dessous présente une dizaine de lampes à huile. L'avant-dernière étagère contient six urnes funéraires en céramique et une lampe à huile ; en bas de la vitrine nous trouvons six autres urnes funéraires.

sous-unité (sU84) : diorama représentant un paysage funéraire, reconstitué par les éléments suivants : une restitution de tombe à inhumation sous tuile avec un squelette, des débris de décor de sarcophage, une urne funéraire en marbre sculpté trouvée à Nice, ainsi que quatre sarcophages (un paléo-chrétien, en marbre du IV^{ème} siècle, un autre en calcaire datant du II^{ème} siècle et un troisième sarcophage avec des inscriptions). Le décor de fond du diorama est une peinture représentant un paysage rural où l'on aperçoit un petit village lointain aux toitures rouges inclinées.

sous-unité (sU85) : dispositif représentant *la nécropole Torre di Cimella*, découverte à Cimiez. Il est interprété par le texte suivant : « Reconstitution de tombes à incinération, II^{ème} siècle après J.-C., Cimiez, Nécropole Torre di Cimella (700m au sud des thermes) ». Le dispositif contient essentiellement des urnes, des lampes à huile et des ossuaires à incinération, tous posés sur un socle surélevé couvert de sable ; l'ensemble est protégé par des parois en verre constituant une sorte de vitrine. À côté de ce dispositif, est accroché un panneau dont une partie est réservée à la présentation de cette nécropole.

sous-unité (sU86) : panneau présentant les nécropoles Torre di Cimella et Cap de Croix. Sept photos en noir et blanc représentent chacune d'entre-elles.

sous-unité (sU87) : vitrine composée de quatre étagères ; sur la première, l'étagère supérieure, sont exposées cinq urnes funéraires en céramique. La deuxième présente deux assiettes et quatre urnes en céramique et deux autres urnes en verre. Sur la troisième étagère sont disposés cinq urnes funéraires et quatre lampes à huile. En bas de la vitrine, nous distinguons quatre lampes à huile, six urnes funéraires, un vase en céramique, deux coupes et un support en verre.

sous-unité (sU88) : autel gravé d'épigraphie dont le texte est traduit sur l'étiquette qui l'accompagne.

sous-unité (sU89) : panneau intitulé *Nécropole de la galère* ; il en présente six photos en noir et blanc.

sous-unité (sU90) : vitrine composée de deux niveaux ; en bas, elle contient trois éléments décoratifs en marbre et à l'étagère, nous trouvons des petits objets de toilette et de parure (épingles, bracelet, bijoux, épingle à cheveux en ivoire datant du IV^{ème} siècle), des fragments de céramique, onze pièces de monnaies et une lampe à huile du I^{er} siècle décorée avec un dessin en relief représentant une femme à sa toilette.

sous-unité (sU91) : grand sarcophage avec couvercle, à côté duquel sont posés des relevés (plans, coupes, élévations) qui le montre tel qu'il a été retrouvé. L'ensemble est présenté sur le même socle.

sous-unité (sU92) : plaque portant des inscriptions attestant qu'une vie économique persista jusqu'à la fin du Vème siècle à Cimiez. Elle est présentée sur un support en bois.

sous-unité (sU93) : vitrine exposant des objets en céramique particulièrement de sigillé, provenant de l'Afrique du Nord. Répartie sur trois étagères, cette collection contient des vases et des fragments d'assiettes, dont certains présentent des motifs de décoration. Quatre vases seulement sont intacts ou presque.

sous-unité (sU94) : elle est composée de :

- une maquette intitulée *Baptistère de Cimiez* ; placée au centre de la séquence, elle reconstitue l'ensemble épiscopal.
- trois dessins de reconstitution du baptistère accrochés au mur. Nous distinguons au total trois éléments : 1) une axonométrie 2) une élévation 3) une perspective en aquarelle.

sous-unité (sU95) : vitrine contenant des fragments d'objets, essentiellement de la céramique paléochrétienne estampée produite en Provence. En bas de la vitrine est exposé un vase encore intact.

éléments (E8) et (E9) : il s'agit de deux plaques portant des inscriptions et accrochée l'une au-dessus de l'autre. Elles ne portent aucun commentaire et elles sont présentées sans socle ni présentoir.